L'ARTE

DELLO STESSO AUTORE

Filosofia e critica:

L'Amore.
Una pagina della storia dell'Amore.
Come si ama.
Leopardi.
Il colore del tempo.

Romanzi e racconti:

La Sorte.
Documenti umani.
Processi verbali.
L'Albero della Scienza.
Ermanno Raeli.
I Vicerè.
L'Illusione.
Spasimo.
Gli amori.

F. DE ROBERTO

L'ARTE

TORINO
FRATELLI BOCCA, EDITORI
MILANO — ROMA — FIRENZE

1901.

PREFAZIONE

Chi ha letto la storia di Bouvard e Pécuchet, i due compassionevoli enciclopedici eroi balzati fuori dalla mente creatrice di Gustavo Flaubert, rammenterà che, dopo avere studiato tanti rami dello scibile, la storia, la chimica, l'anatomia, l'archeologia, la politica, l'agricoltura, l'igiene; delusi continuamente dalle contraddizioni, dalle oscurità, dalle incertezze e dagli errori dei quali è piena la scienza umana, ma non perciò stanchi ancora, costoro arrivano all'arte; e che, arrivati all'arte, una primordiale difficoltà turba il loro spirito inquieto: « Prima di tutto, che cosa è il Bello? ». Non appena significata la do-

manda, i contrasti e la confusione cominciano: « Per lo Schelling è l'infinito esprimentesi col finito; per il Reid una qualità occulta; per il Jouffroy un fatto indecomponibile; per il De Maistre ciò che piace alla virtù; per il Padre André ciò che conviene alla ragione. E vi sono parecchie specie di bello: un bello nelle scienze: la geometria è bella; un bello nei costumi, non si può negare che la morte di Socrate sia bella. Un bello nel regno animale, la bellezza del cane consiste nel suo odorato... ». Talchè il povero Bouvard, non sapendo più che cosa pensare, esce finalmente in una disperata sentenza: « Capisco: il Bello è il Bello!... ».

In verità questa è la conclusione poco concludente alla quale si arriva quando si leggono e paragonano le definizioni della bellezza proposte dai filosofi. I più prudenti tra costoro confessano, come il personaggio flaubertiano, la loro impotenza. Il Winckelmann, dopo aver detto che l'unità e la semplicità sono le due vere sorgenti

della bellezza, riconosce che il Bello « è una cosa della quale è più facile dire ciò che non è, che non dire ciò che è ». Vittorio Cousin con forma più intricata significa la stessa idea: « La bellezza si rivela mediante l'impossibilità immediata nella quale noi ci troviamo di non giudicarla tale; cioè di non essere impressionati dall'idea del Bello che essa racchiude ». Più concisamente il Royer Collard: « Il Bello si sente, non si definisce ». E il Töpffer, più assolutamente: « Una definizione del Bello è impossibile ». Lo stesso Aristotile non diceva che domandare che cosa è il Bello è fare una domanda da cieco?

Se la bellezza è l'essenza dell'arte, e se questa essenza non si può definire, una scienza dell'arte è impossibile. « L'estetica è una scienza aggiornata, » ha detto Sully Prudhomme; la quale affermazione non gli ha impedito di scrivere un libro... d'estetica. Altrettanto hanno fatto molti altri pensatori. « Altrettanto vi preparate a far voi », osserveranno i lettori. La loro critica sa-

rebbe giusta se in questo libro si presumesse di risolvere i problemi filosofici che restano insoluti nonostante le dotte fatiche di tanti filosofi. Qui invece si esamineranno le teorie d'arte che alcuni di essi hanno proposte; e se, durante la discussione dei concetti altrui, accadrà di esporne alcuni che potranno sembrare originali, si cercherà di evitare che riguardino la metafisica dell'arte, e si procurerà di riferirli a quistioni più semplici e concrete.

L'ARTE E LA NATURA

Le persone che meglio potrebbero ragionare intorno all'arte pare che dovrebbero essere gli artisti. Un artista squisito, un poeta delicato come Sully Prudhomme, il quale possiede, con le facoltà artistiche, una solida cultura letteraria e, che più importa, scientifica, ci ha dato il libro dell' *Espressione nelle arti belle*, che è tra i più ponderati e ponderosi apparsi in questi ultimi anni. Quantunque il titolo parli solo dell'espressione, molti altri problemi d'estetica sono compresi in quest'uno che l'autore si propone di risolvere. Il primo di tutti è, senza dubbio, quello che riguarda la natura dell'arte, o per dir meglio il rapporto fra l'arte e la natura.

I.

Esclusa l'arte letteraria, perchè si serve delle parole, le quali sono segni d'espressione con-

venzionali, Sully Prudhomme comprende fra le belle arti l'architettura, la scultura, la danza, la musica, la pittura e la recitazione, perchè fra queste l'espressione non è convenzionale, ma reale, consistendo nelle forme, nei gruppi di sensazioni visuali e uditive. Gli artisti che le coltivano si contraddistinguono, secondo l'autore, per la giustezza e la finezza di un senso. Essere sensuale, godere delle note, delle linee, dei colori, apprezzare le qualità gradevoli o disgradevoli delle sensazioni, è per l'artista condizione essenziale.

Qui si potrebbe fare una prima osservazione, quella già proposta da Giulio Lemaître: qual è il senso eccellente del quale i comici e le ballerine sono dotati? Noi chiameremo artisti tanto le une quanto gli altri; ma possiamo negare questa qualificazione ai poeti, ai romanzieri, ai commediografi? E che cosa reciterebbero i comici e quali azioni rappresenterebbero le ballerine, se i commediografi e i librettisti non fornissero loro i temi e le trame? Se le arti *belle* sono quelle che si propongono il conseguimento della bellezza, negheremo che tale sia lo scopo dell'arte letteraria? Il poeta e il romanziere non hanno un senso particolarmente fine, ma tutta quanta la sensibilità pronta ed acuta. E dato che il possesso di un senso eccellente è necessario a fare l'artista, quali arti coltivano coloro che posseggono un olfatto finissimo o un palato squisito, se la profumeria e la gastronomia non sono, come lo stesso autore riconosce, arti?

Ma di ciò a suo luogo. Posto che un senso sicuro, sulla fede del quale si possano apprezzare e verificare le sensazioni e godere della loro armonia, è necessario all'artista, questa condizione essenziale non è ancora, secondo l'autore, sufficiente: basterebbe a fare solo il dilettante. Se non che, fra tutte le combinazioni di sensazioni che un artista apprezza in virtù della finezza del suo senso — qualità che ha comune con tutti gli altri artisti — ve ne sono alcune a lui particolarmente gradite e care, perchè confacenti a ciò che si chiama il suo temperamento; cioè alla sua natura fisica e morale. Poichè dunque il temperamento è il principio della scelta, esso determina l'ideale, cioè il termine astratto che serve di paragone. In arte, come in tutto, noi valutiamo la qualità delle cose raffrontandole con la qualità astratta che è il nostro ideale, e scegliamo quelle che vi si accostano di più. L'ideale d'un artista è determinato dal suo temperamento, dice Sully Prudhomme; l'uomo riverbera sè nell'ideale suo, affermava il Bonghi, secondo cui l'ideale è « l'idea come esemplare, tipo, meta ».

Quando l'ideale dell'artista si è precisato, questi inventa e compone. « L'invenzione, » dice Sully Prudhomme, « non fa nulla con nulla; essa non crea nè i materiali sensibili, nè le leggi che ne regolano l'armonia: adatta soltanto queste leggi a questi materiali in un modo non attualmente osservato nella realtà, o non osservato interamente. Per esempio: un pittore che posa il suo cavalletto dinanzi a un sito, in campagna, non inventa nè

il suolo, nè gli alberi, nè il cielo; ma, scientemente o a propria insaputa, cerca di sentire l'armonia del modello; e poichè egli la sente col proprio temperamento, non può fare a meno di idealizzarla; ciò vuol dire che fra tutte le combinazioni di sensazioni costituenti cotesta armonia, egli sceglie inevitabilmente quelle che preferisce e che, per conseguenza, sono più conformi al suo ideale ».

Sully Prudhomme confonde qui in una sola parecchie operazioni, o trascura di avvertire che l'operazione si compie in più tempi. Infatti: quando il pittore va in campagna col suo cavalletto, non si ferma già in un sito qualunque per coglierne certi aspetti; ma vede e giudica parecchi siti, tra i quali sceglie quello che risponde al suo ideale o — per dirla più semplicemente, e per evitare confusioni — alla sua idea. Quando poi ha scelto il sito da rappresentare, e si pone dinanzi al suo cavalletto con la tavolozza in mano, allora comincia una seconda operazione: la scelta dei caratteri del sito da mettere in evidenza nel quadro. Quindi, se vogliamo chiamare invenzione la scelta, dobbiamo avvertire che questa scelta è duplice, e che la prima cosa che l'artista sceglie è l'oggetto da rappresentare.

Per aver trascurato questa semplice osservazione, Sully Prudhomme è caduto in molte ambiguità. Egli dice dapprima che non vi è oggetto « bello in sè »; la bellezza dell'oggetto « è tutta relativa all'arte che lo tratterà ». Dice ancora, parlando particolarmente della pittura, che il

mondo visibile sembra all'artista tutto quanto armonico: « se egli vi esercita la sua scelta, non fa così perchè abbia ad evitare o a correggere false combinazioni di colore; ma perchè tutte le combinazioni giuste non sono egualmente attraenti per lui, cioè ugualmente adatte a soddisfare il suo temperamento e ad esprimere il suo ideale. Il pittore non sente *quasi mai* in difetto quella che egli chiama natura; per questa ragione ne ha il culto, e ne spinge talvolta l'idolatria sino ad accettarne tutte le impressioni, senza discernimento ». Se, dunque, il pittore non trova la natura in difetto *quasi mai*, vuol dire che qualche volta la trova realmente in difetto. E infatti Sully Prudhomme soggiunge tosto che, se la natura è sempre attraente per l'armonia dei colori, « non è sempre irreprensibile nelle linee », e « produce i mostri ». Ora, se vi sono in natura oggetti attraenti, come sommamente armonici, e oggetti mostruosi, e quindi repugnanti, non possiamo più dire che non vi è oggetto « bello in sè » e che tutta la bellezza consiste nell'arte. Gli oggetti naturali sono diversamente dotati di diverse qualità diversamente capaci di produrre diverse impressioni. La prima scelta, adunque, o invenzione, da parte dell'artista, si esercita tra gli oggetti naturali. Egli può bensì scegliere, per riprodurli, gli oggetti brutti; e la sua riproduzione dell'oggetto realmente brutto può essere artisticamente bellissima, o viceversa; ma ciò dimostra appunto, come vedremo meglio più tardi, che vi sono due bel-

lezze diverse, la naturale e l'artistica, che non si debbono nè si possono confondere.

Scelto l'oggetto, bisogna riprodurlo; ma questa riproduzione non è totale, integrale; anzi non è vera riproduzione. Perchè lo scultore riproducesse il modello, bisognerebbe che facesse una statua di carne, d'ossa, di nervi, di tendini, di sangue, di pelle; se egli avesse questa capacità non sarebbe un uomo, ma un dio creatore; e in tal caso non è credibile che riprodurrebbe le creature esistenti nel mondo; ne formerebbe certamente di nuove, secondo un suo proprio tipo. L'arte è arte appunto perchè imita. Che cosa bisogna intendere per imitazione?

Io ho sotto gli occhi un oggetto; poi mi allontano da esso. Quando l'oggetto visto, o sentito, o toccato, non è più sotto i miei sensi, io ne serbo ancora il ricordo, l'immagine. Tra l'immagine psichica rimasta dentro di me e l'oggetto sensibile che la produsse, tra il ricordo e la percezione immediata, c' è una differenza, una distanza. L'arte sta in mezzo. Essa non ricrea l'oggetto, perchè non può ricrearlo: può soltanto materializzare l' immagine sua. Il ritratto d'un uomo non è l'uomo vivo, ma non è neppure l'impalpabile impressione che l'uomo vivo produce nel cervello dello spettatore: è l'impressione estrinsecata. Certamente l'ambizione dell'artista consiste nell'estrinsecare un'immagine la quale produca a sua volta negli spettatori una seconda immagine quanto più è possibile simile a quella dell'oggetto reale; ma egli incontra qui una dif-

ficoltà insuperabile nei mezzi dei quali è costretto a servirsi. La creta, il marmo, il bronzo non dànno il colore; nel quadro, col disegno e il colore, non c'è il rilievo. Spingere l'imitazione oltre certi segni non è possibile senza uscire dall'arte. Per esempio: i fiori artificiali rappresentano più da vicino i fiori veri che non quelli dipinti nei quadri; ma i fiori dipinti sono opera artistica, e i fiori di fil di ferro, di tela insaldata e di carta non sono opera d'arte. Noi possiamo trovarne la ragione in questo fatto: che quando l'imitazione è portata al grado estremo, senza che sia, perchè non può essere, riproduzione, allora il sentimento eccitato dentro di noi non è tanto d'ammirazione, non è tutto di compiacimento: un disinganno e un rammarico lo turbano. Quanto più i fiori artificiali sembrano veri, tanto più noi sentiamo che non sono veri realmente, che non potranno mai esser tali, qualunque sia l'abilità e la pazienza dell'artefice, qualunque sia la rarità della materia adoperata. Se questi fiori ci dànno l'idea che siano vivi, noi cerchiamo in essi la vita, e non trovandola proviamo una delusione per effetto della quale, se prima attribuimmo ad essi un gran valore, lo neghiamo tosto, e li chiamiamo anzi *finti* o *falsi*. I personaggi di cera, nei musei ambulanti, sono più vicini al vero che tutte le statue di gesso; ma la vista di questi personaggi che sembrano vivi — della vita nostra — e non ne hanno alcuna, ci fa semplicemente orrore. Sully Prudhomme ha pertanto ragione di notare che l'arte non con-

siste nel riprodurre la natura qual è, e che le imitazioni troppo servili, chiamate in francese *trompe-l'oeil*, sono giustamente sdegnate dagli artisti; ma non ha più ragione quando prescrive che l'arte debba correggere la natura.

Restringiamoci ad una sola arte, alla pittura: il critico francese dice che il pittore si dà alla rappresentazione fedele di quanto vede, ma che « non guarda senza scegliere: la ricerca del motivo è difatti la sua prima cura; l'invenzione non consiste per lui nell'immaginare più e meglio che la natura, poichè egli sa che costei prepara incessanti sorprese ai suoi amanti, che c'è in essa più imprevisto che non vi sia immaginazione nel più fecondo cervello: tutta l'invenzione si riduce a discoprire l'aspetto dal quale il sito gli si mostrerà più favorevolmente per la soddisfazione dell'occhio, e *a correggere con tatto e riserva gli accidenti difettosi del modello* ». Soggiunge ancora che il pittore deve possedere « un senso sviluppato del bello decorativo per *nobilitare* le linee offerte dal modello e combinarle con armonia. » Questa fiducia di poter correggere e nobilitare la natura è presuntuosa. Prima di tutto, se noi potessimo correggere e nobilitare la natura, dovremmo, *a fortiori*, poterla riprodurre com'è, cosa tanto più facile; ma questa riproduzione pura e semplice è impossibile. Come sarà possibile il perfezionamento? In secondo luogo, ciò che parrebbe perfezionamento sarebbe alterazione. Se l'opera d'arte, intanto, non corrisponde perfettamente, interamente, puntualmente all'og-

getto naturale, se l'artista ne coglie certi aspetti e ne trascura altri, ciò non dipende da un espediente premeditato, da un'intenzione cosciente, ma da una fatalità. Sully Prudhomme biasima che i pittori realisti si diano al quadro di *genere*, trascurando la composizione storica; perchè, dice, sta bene copiare esattamente ciò che si vede; ma l'arte non è una copia. Ora, quando il pittore dipinge un quadro storico, la sua prima cura non è quella di mettersi dinanzi a un modello che somigli al personaggio storico, e di circondarlo degli oggetti usati al suo tempo? Anche questa è pertanto una copia; soltanto essa è meno esatta ancora che non sia quella delle cose presenti. L'artista sceglie certi caratteri, negli oggetti da rappresentare, perchè *non può* metterli tutti nell'opera sua. La fotografia, dice Sully Prudhomme, ci informa senza impressionarci come opera d'arte, perchè non fa nessuna scelta nei lineamenti del modello. Ora l'arte massima, l'arte *ideale* non sarebbe quella che, invece di ritrarre una persona, con pochi o molti caratteri, la riproducesse, la rifacesse di sana pianta? Questa cosa è impossibile; quindi noi dobbiamo contentarci della fotografia, la quale non è arte non già perchè riproduce troppi caratteri del modello, perchè dà una rassomiglianza troppo grande; ma semplicemente perchè è un processo tutto meccanico. Tanto è vero che i ritrattisti, e Lembach informi, non sdegnano niente affatto di servirsene, lavorando sull'ingrandimento fotografico. La stenografia servirebbe parimenti al romanziere

e al commediografo, riferendogli fedelissimamente i discorsi delle persone che egli vuol mettere nel romanzo e nella commedia; e la memoria, in verità, non fa altro che registrare, come la fonografia, ma con minor fedeltà, le cose udite; se non che, l'impossibilità di riprodurre esattamente e totalmente il vero nelle arti della parola è ancora maggiore, e il romanziere e il commediografo non riproducono sempre i discorsi veramente pronunziati dai loro modelli; ma, compresa la passione di un personaggio in una certa situazione, lo fanno parlare come essi medesimi, in quella situazione e con quella passione, parlerebbero. Il romanzo e il dramma non sono pertanto la vita, nè il ritratto e la statua sono l'originale; perchè, quantunque in coteste arti figurative l'oggetto naturale possa essere direttamente raffigurato, senza ricorrere a segni convenzionali, e qualunque sia lo zelo del pittore e dello scultore nel procacciare di raffigurarlo esattamente, essi non possono far altro che renderlo come lo vedono; ora ciascuno di noi non vede le cose ad uno stesso modo.

E questo è appunto il secondo ostacolo che fatalmente impedisce all'arte di dare alle sue opere i veri caratteri del vero; perchè il vero, in sè stesso, non si sa come sia; nè l'arte, nè la scienza, nè qualunque opera umana possono definirlo. Gli uomini non possono far altro che esprimerlo come lo vedono; e questa visione è diversa, poco o molto, da uomo ad uomo. Anche qui noi troviamo pertanto una fatalità, e non un espediente.

« L'alterazione dell'oggetto prodotta dal temperamento che lo riflette, » dice Sully Prudhomme « costituisce tutto l'interesse dell'opera d'arte, perchè tale interpretazione gli dà la sua ragion d'essere; se no bisognerebbe dire con Pascal: — Che vana cosa non è mai la pittura, la quale eccita la nostra ammirazione riproducendo oggetti dei quali non ammiriamo gli originali! — ». Ora, dato che gli oggetti non possano essere riprodotti come sono, ma come li vede il riproduttore, certamente questa visione ci interesserà appunto per la sua particolarità o personalità; ma non bisogna tuttavia dimenticare che la particolarità delle singole visioni non vieta la loro sostanziale identità; perchè, se ognuno vedesse le cose in modo assolutamente diverso da un altro, il mondo sarebbe una torre di Babele. Dinanzi a un albero d'arancio, quantunque quest'oggetto sia diversamente interpretato da cento spettatori, tutti e cento costoro s'accorderanno nel giudicare che l'oggetto dinanzi al quale si trovano è un albero d'arancio. E il quadro dove quest'albero è rappresentato m'importerà bensì come documento della visione dell'artista, ma anche come riproduzione dell'oggetto reale. Se, per esempio, l'artista patisse di daltonismo, e avesse visto le arance di color violetto, e perciò le avesse così dipinte, questa sua particolarissima visione, importante per un medico, non solo non importerebbe niente ai semplici spettatori, ma dispiacerebbe loro non poco. Gli uomini hanno sensi diversamente impressionabili; ma se pure

la diversità da uomo ad uomo è da un canto notevole, è per un altro verso trascurabile; perchè la media degli uomini sani ricevono dal mondo esterno impressioni press'a poco identiche, e questa identità d'impressione consente loro d'intendersi e di identificare la realtà circostante. Quindi la visione dell'artista, mentre gli appartiene singolarmente, deve anche esser simile a quella dei contemplatori dell'opera sua: i quali, nell'opera, non apprezzeranno tanto ciò che è personale impressione di lui, quanto ciò che è comune a lui ed a loro. L'arte deve dunque, nei limiti che abbiamo visti, rappresentare fedelmente gli oggetti naturali; intendendosi per oggetto naturale non la cosa in sè, sibbene la media delle diverse impressioni che gli uomini normali ne ricevono. Se il pittore desta la nostra ammirazione riproducendo cose delle quali non ammiriamo gli originali, l'opera sua non si dirà perciò vana, come vuole Pascal, bensì miracolosa; e questo è il miracolo compiuto dall'arte, da ogni arte. Nell'opera artistica noi possiamo non soltanto ammirare oggetti che, se li avessimo realmente dinanzi, ci lascerebbero indifferenti; ma cose che, nella realtà, c' ispirerebbero paura, sdegno, ribrezzo ed orrore.

Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

Come è ciò possibile?

II.

Sully Prudhomme, esponendo la teoria dell'espressione che riferiremo meglio in un prossimo capitolo, spiega il miracolo in un modo che conviene discutere. Tutte le sensazioni, dice egli, hanno qualità affettive, la qual cosa significa che sono o gradevoli o sgradevoli o indifferenti. Ogni stato dell'animo è parimenti o grato o penoso o indifferente. Grazie a questa comunanza di carattere fra gli stati d'animo e le sensazioni, queste possono essere espressive di quelli. Per esempio: la sensazione dei cibi dolci è grata al palato e quella degli amari ingrata; le cose morali hanno anch'esse qualità simili: un rifiuto può essere amaro, ed un consenso dolce. Sully Prudhomme avverte però che, in arte, le impressioni eccitate dall'artista debbono sempre essere gradevoli, anche quando i sentimenti espressi sono dolorosi. « In musica, la disperazione dev'essere espressa con armoniche combinazioni di note; in pittura, un Cristo, quantunque debba eccitare in sommo grado la compassione, deve nondimeno piacere al senso della vista con la qualità gradevole dei toni; nella scultura, le linee del Laocoonte gemente debbono formare armonici composti. In generale, bisogna sempre che l'opera artistica carezzi i sensi, qualunque sia la commozione morale che essa esprime ».

Questi concetti non possono essere accettati così come sono significati. Prendiamo, per amore di semplicità, uno degli esempii addotti: quello del Cristo. Il quadro rappresentante Cristo, dice l'autore, deve piacere alla vista con le qualità gradevoli dei toni. Che toni troviamo in cotesto quadro? Il livido della pelle, il giallo degli occhi, il paonazzo delle piaghe. Questi toni del quadro sono inventati, diversi da quelli di un cadavere piagato? Niente affatto: l'artista li ha colti, appunto, nel vero. Per conseguenza, se diciamo gradevoli i toni del quadro, non dobbiamo anche dire gradevoli quelli del vero, dai quali sono copiati? Se non che, dinanzi a un cadavere piagato pendente da una croce noi restiamo inorriditi, e dinanzi a un quadro rappresentante quest'oggetto di orrore restiamo meravigliati ed estatici. Questo, abbiamo detto, è il miracolo compiuto dall'arte. Essa lo compie perchè è arte, perchè non è la natura. I toni esistenti in natura possono essere tutti gradevoli, o per dir meglio sono tutti indifferenti: essi diventano gradevoli o sgradevoli secondo le qualità delle cose alle quali appartengono. Il rosso è piacevole o dispiacevole alla vista? Non possiamo dirlo, perchè il color rosso non si trova mai solo; si trovano bensì oggetti colorati di rosso. Se noi vediamo il rosso d'una rosa sul ramo frondoso, lo stimiamo incantevole; se vediamo quello del sangue sgorgante da una ferita, lo giudichiamo orribile; stupendo è il rosso del cielo all'alba o al tramonto; repugnante quello della faccia di un ubbriaco. Il nero di due occhi vivaci è vaghis-

simo; opprimente è il nero di una bara. Il verde d'una penna di uccello ci piace, e quello della pelle di un rettile ci fa ribrezzo. Ora la pittura, presentandoci non già le cose reali, ma le loro immagini psichiche estrinsecate, toglie, sopprime, annulla le qualità delle cose vere, dalle quali noi siamo tanto impressionati nel mondo. Dipinti, il verde del rettile, il nero della bara, il rosso del sangue non partecipano più delle qualità incresciose di cotesti oggetti reali; noi possiamo quindi tranquillamente gustarli.

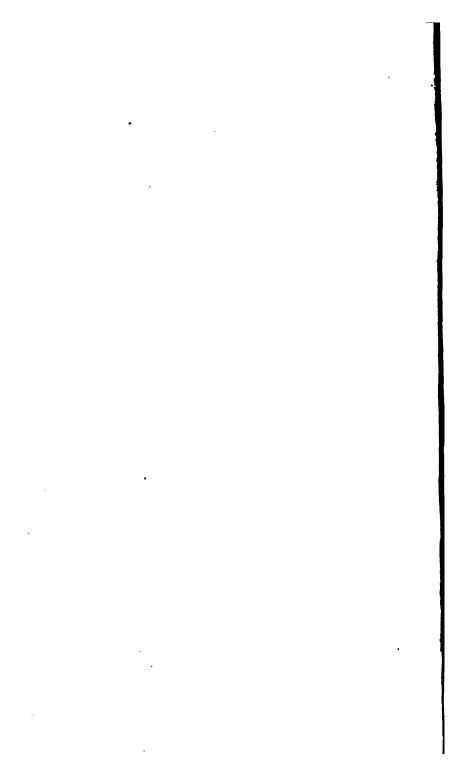
Perchè le colorazioni di un corpo vivo e florido sono tanto apprezzate dall'occhio, e quelle di un cadavere disgustano? In sè stesse, le tinte del cadavere non hanno niente di repugnante; possono anzi essere stupende; ma, perchè siano gustate, bisogna fare astrazione dal cadavere; la qual cosa l'occhio volgare non fa, e fa soltanto quello dell'artista. Ora nel quadro c' è la tinta, c'è il disegno, c'è l'immagine del cadavere, ma non il cadavere: allora anche l' occhio volgare è libero di apprezzare l' intrinseca qualità delle tinte.

Sully Prudhomme vede nelle opere d'arte rappresentanti soggetti incresciosi o tristi un contrasto: egli dice che queste opere ci procurano tutt'insieme un piacere fisico e un dolore morale, e spiega questo contrasto con la simpatia. « Lo spavento e la stessa tristezza, provati per simpatia possono anche diventare godimento del cuore; la simpatia, infatti, ci procura il sentimento di una vita differente dalla nostra, essa ci fa vi-

vere negli altri senza metterci a nessun rischio ».
Se ciò è vero, dovrebbe esser vero tanto nell'arte come nella vita. Poniamo che, trovandomi in pace con me stesso e col mondo, io veda due uomini battersi ad oltranza. La vista di costoro ecciterà dentro di me i sentimenti che essi provano, ma non li ecciterà direttamente; io non mi sentirò prudere le mani per un motivo reale, personale, per le offese che hanno spinto cotesti uomini a battersi; mi sentirò invece agitato per simpatia, per imitazione, per contagio; a qualunque grado possa arrivare questo contagio, se io pure sarò a mia volta sul punto di prendere una sciabola per menar colpi a destra e a manca, sentirò tuttavia che il sentimento eccitato dentro di me mi è estraneo, che io non ho nessuna ragione di attaccar lite con nessuno, che sono in pace con tutti. Per conseguenza il sentimento violento determinatosi dentro di me, quantunque naturalmente penoso, non mi procura pena, ma quasi piacere: perchè mi trae fuori di me stesso senza mettermi realmente ad uno sbaraglio. Ora che cosa accadrà in me se non vedrò una vera zuffa, ma la rappresentazione di una zuffa in un'opera d'arte, in un dramma, in un romanzo o in un quadro? Accadrà lo stesso effetto che dinanzi alla vera zuffa: io uscirò fuori di me stesso senza perdere la coscienza della mia tranquillità presente. Se non che, nella zuffa vera il sangue scorre, qualcuno dei combattenti è ferito o muore; mentre nella rappresentazione artistica io so che ciò non può accadere, che la zuffa posta sotto i miei occhi

è fittizia. Questa certezza diminuisce in quantità l'effetto del contagio simpatico, ma lo migliora di qualità: io non uscirò tanto fuor di me stesso quanto dinanzi a un vero duello, ma il sentimento della mia sicurezza personale sarà altrettanto più saldo, quindi il godimento per simpatia altrettanto più intenso. E questa è la vera ragione per la quale l'arte ci rende grata la riproduzione di cose realmente repugnanti. Se la simpatia fosse causa di piacere suscitando dentro di noi uno stato penoso, ma fittizio, e sempre accompagnato dalla certezza della nostra tranquillità e sicurezza personale, tutti gli spettacoli penosi, nel mondo reale, dovrebbero procurarci un simile godimento. Perchè la vista di un uomo morente dovrebbe turbarci? Quest'uomo muore, ed io sono turbato dalla sua vista, esco fuori di me stesso, partecipo alla sua agonia; ma sento nondimeno che io non muoio niente affatto, che sono sano e pieno di vita: dunque dovrei provare quel piacere del quale ragiona Sully Prudhomme. E infatti c'è una freddezza e un egoismo che si compiace di questi spettacoli; ma noi non dobbiamo considerare gli egoisti e gli idioti morali, sibbene gli uomini normali; e negli uomini normali il dolore suscitato per simpatia, se non è tanto grande quanto quello prodotto da un motivo reale, è ancora grande abbastanza da far perdere od allontanare il senso della sicurezza personale. Nell'arte, invece, il turbamento è meno intenso, perchè nessun'opera d'arte ha l'intensità, il rilievo e la vita della vita; ma, per compenso, la fiducia,

la sicurezza intima è saldissima, perchè l'oggetto turbatore non esiste realmente, è tutto immaginario. Dice Sully Prudhomme: « Il piacere della simpatia può esser turbato, nel mondo reale, dalla pietà dolorosa che ispira la vista delle sofferenze delle persone amate »; ma contro questa proposizione si debbono muovere due obbiezioni: prima di tutto, trattandosi, come si tratta, di oggetti penosi, la pietà dolorosa non turba il piacere, ma anzi lo determina, come lo stesso autore ha detto dal principio, grazie al contrasto col sentimento della sicurezza personale; secondariamente, se le persone delle quali vediamo le sofferenze ci sono care, allora il sentimento della sicurezza personale non esiste più, e il nostro turbamento non è determinato per simpatia, ma dalla lesione del nostro interesse, dell'affetto che ci lega a coteste persone, cioè da una causa reale, diretta, positiva. Sully Prudhomme si accosta tuttavia al vero quando soggiunge che al teatro, « sia grande quanto si voglia l'illusione, essa non ci fa dimenticare che le sofferenze alle quali assistiamo sono fittizie ». Qui è il secreto semplicissimo del miracolo compiuto dall'arte: l'arte che riproduce il vero non lo rifà; ne dà soltanto l'illusione, ne offre un'immagine.

LA BELLEZZA NELL'ARTE

In campagna, dinanzi a un grazioso o grandioso paesaggio, noi diciamo che sembra un quadro; e se cogliamo fiori o frutti stupendi ripetiamo che sembrano dipinti. Incontrando per le vie una persona straordinariamente ben fatta la paragoniamo ad una statua; udendo narrare un fatto nuovo ed insolito esclamiamo: « Pare un romanzo ». Questi sono giudizii ripetuti quotidianamente da tutti. Che cosa provano essi? Provano, manifestamente, che l'arte, immagine della realtà, non ha rappresentato tutte le cose, nè una qualunque parte di esse, indifferentemente; ma ha scelto le più belle, le più vistose, le più notevoli.

Questa scelta è indispensabile, come dicono la più gran parte dei critici; oppure non è obbligatoria, come soggiungono la più gran parte degli artisti? La bellezza dell'opera d'arte deve consistere nelle cose rappresentate, oppure nel modo della rappresentazione?

I.

Quali sono le cose che noi chiamiamo belle, e in che cosa consiste la loro qualità?

Sully Prudhomme prende le mosse un poco da lontano per dire che il bello è indefinibile. Egli ragiona così: l'anima umana aspira alla felicità; ma, in questa vita, le aspirazioni oltrepassano le gioie; quindi l'oggetto supremo dei nostri voti è alquanto indeterminato, e sempre che il pensiero si volge alla felicità prende i caratteri del sogno: allora l'anima sente come infinita la sua potenza di gioia. Questo stato di sogno è l'estasi. « Contemplare è guardare con estasi, ammirare è godere della contemplazione giudicando la cosa contemplata. Ora ciò che si ammira nella cosa contemplata è la bellezza, cioè l'espressione della felicità ideale per mezzo di una sensazione eminentemente gradevole. Il bello, a causa della sua stessa natura, è quindi impossibile a definire in modo adeguato, poichè implica un elemento indeterminato, l'ideale, cioè l'irrealizzabile, che l'anima può soltanto sognare e agognare. Affinchè il bello potesse essere definito, bisognerebbe che l'anima conoscesse, mediante il possesso, ciò che ella conosce soltanto per mezzo di ciò che il suo sogno ambiguamente deduce da quel poco che ella possiede attualmente ».

Alla stessa conclusione negativa si perviene con meno metafisica, considerando l'ambiguità

del linguaggio. « Il linguaggio », riconosce Sully Prudhomme, « offre indicazioni preziose all'analisi, perchè l'uomo non crea parole inutili, e perchè in tal modo le parole corrispondono a distinzioni sempre vere per qualche differenza tra le cose differentemente nominate. Ciò non vuol dire che le parole siano sempre impiegate, dall'universalità degli uomini, con lo spontaneo e finissimo discernimento che, in origine, ha riconosciuto la loro utilità e precisato il loro senso ». Pertanto, se il medico chiama bello un certo caso di malattia, se il negoziante parla di un bell'inventario, e via discorrendo, Sully Prudhomme crede che tutti costoro commettano un abuso. Ma, per poter trovare qui un abuso, bisognerebbe anche soggiungere qual è l'uso, l'uso retto, preciso, definito; il che vuol dire che bisognerebbe dare quella definizione del bello che riesce impossibile e che lo stesso autore non dà. Dunque non c'è abuso negli esempii addotti, ma un uso indeterminato dipendente dall'ambiguità del senso.

Bouvard diceva a Pécuchet che la geometria è bella: tale qualificazione, negata da tutti gli studenti che non hanno potuto superare il *ponte degli asini*, è ora sostenuta e ripetuta con nuova efficacia. Emilio Picard dice che « l'aspetto artistico è uno dei più importanti nelle matematiche pure »; ed Errico Poincaré che « lo scienziato degno del nome, il geometra segnatamente, prova in faccia all'opera sua la stessa impressione dell'artista: il suo godimento è altrettanto grande e della stessa natura ». Roberto di Adhémar, ci-

tando questi scrittori e sviluppando il loro concetto, rammenta che il bello, subbiettivamente considerato, è l'essenza del sentimento che esso provoca, cioè il sentimento estetico. Ora l'attività estetica, quell'attività che gode di sè stessa, si può trovare e si trova in molte occasioni svariatissime. Il dottore che diagnostica un certo caso di malattia, il computista che esamina un certo inventario, provano, come il geometra e il matematico, un godimento estetico o estatico, che li induce a servirsi della parola *bello* come della più adatta. Essi potrebbero adoperarne molte altre; potrebbero dire che il caso della malattia è nuovo, raro, importante, complesso; che l'inventario è chiaro, ordinato, fedele, preciso: se li chiamano belli, bisogna credere che questa parola esprima meglio la loro impressione, la loro soddisfazione, e non già che essi la adoperino a sproposito, come gente che parlasse una lingua mal nota. E lo stesso Sully Prudhomme, negando che si possa chiamar bello un caso di malattia, non ha espressamente riconosciuto che vi può essere « un bel caso di gobba » per il naturalista il quale ammira la coordinazione dei caratteri anatomici del gobbo? Un gobbo che è brutto, può essere, nel suo genere, bello; una rosa che è bella, può essere, nel suo genere, brutta.

Il concetto della bellezza è stato talvolta identificato con quelli della bontà, dell'utilità, della convenienza; tal altra distinto da questi. Anche qui troviamo una prova della sua indeterminatezza. Il pipistrello pareva un uccello e la ba-

lena un pesce: l'attento esame dei loro caratteri anatomici e fisiologici li ha fatti classificare entrambi fra i mammiferi. Gli anfibii, quantunque i loro caratteri siano stati esaminati, anzi appunto perchè sono stati esaminati, restano anfibii. Altrettanto dicasi del concetto del bello. Per certi rispetti il bello è il buono e l'utile; per certi altri è tutt'altra cosa. Sully Prudhomme nega che si possa dire bello, come fa il contadino, un formaggio; e infatti il formaggio è propriamente buono o cattivo; ma, senza contare che la bellezza del formaggio può risiedere nel suo aspetto apprezzato dalla vista, talchè un formaggio che pare agli occhi bellissimo può esser pessimo all'olfatto e al palato, bisogna ancora osservare che la stessa sensazione squisita dell'odorato e del gusto possono essere e sono chiamate belle, oltre che buone, o perchè buone, con un'apparente improprietà e una secreta e indefinibile convenienza, della quale i Greci ebbero il senso, designando con una sola parola il bello ed il buono.

Si vede dunque che la bellezza, nel mondo reale, è indeterminata e relativa. Nel mondo dell'arte, invece, cioè nel mondo delle immagini create dall'arte, è assoluta e determinata. Se l'immagine è fedele, totale, nitida, vivace, animata, è bella senz'altro. Pare dunque che la bellezza da chiedere all'arte sia quella della rappresentazione, e non quella dell'oggetto rappresentato, la quale non si può propriamente dire quale e come è.

II.

Ma supponiamo che la bellezza negli oggetti sia rigorosamente determinata o determinabile; che non abbiano ragione l'analisi e la critica sottile, ma il grosso senso comune, secondo il quale vi sono cose belle e cose brutte, sicuramente riconoscibili come tali. La rappresentazione ne potrà essere, a sua volta, bella o brutta. Quindi si potranno dare quattro casi:

1°: Oggetto brutto e brutta rappresentazione;
2°: Oggetto bello e bella rappresentazione;
3°: Oggetto bello e brutta rappresentazione;
4°: Oggetto brutto e bella rappresentazione.

Il primo caso non è da considerare. Quando un brutto oggetto è mal rappresentato, quando un povero tema è stupidamente trattato, tutti concordemente voltano le spalle. Parrebbe anche che tutti siano d'accordo nell'affermare che la bellezza dell'oggetto e la bellezza della rappresentazione producono insieme il massimo piacere e sono quindi entrambe da conseguire. Ma l'accordo apparente cela un dissidio profondo, ed è antica la lotta che si combatte fra i partigiani del contenuto e quelli della tecnica, tra i fanatici dell'idea — secondo l'espressione del Fechner — e i zelanti della forma. Tutta la storia dell'arte dimostra questo conflitto. « Io preferisco le idee

ai colori », dichiarava il Diderot. Viceversa, quando Zeusi espose il quadro che rappresentava la Centauressa allattante i suoi piccoli, e vide il pubblico ammirare la novità della composizione e restare indifferente all'eccellenza dell'esecuzione, disse al discepolo; « Andiamo: ravvolgi quella tela, e riportiamola a casa... ».

Per risolvere questo dissidio il meno arbitrariamente possibile, rammentiamoci che l'arte non è la natura e che perciò la bellezza artistica è diversa dalla naturale. Se noi chiamiamo bello un redivivo Apollo, e bello altresì il ritratto di un mostro dipinto da un gran pittore, ciò non implica che le due bellezze siano dello stesso ordine. Ora, come insegna l'aritmetica, le cose eterogenee non si possono sommare. Una penna e un'altra penna fanno due penne; una penna e un calamaio non fanno due, o fanno due in un senso molto largo, perchè sono entrambi oggetti adatti a scrivere. L'opera d'arte che rappresenta stupendamente cose stupende, non ha una bellezza doppia, ma due bellezze diverse. E, come opera d'arte, la bellezza essenziale, la prima bellezza che bisogna chiederle è l'artistica.

Noi possiamo così risolvere i tre casi proposti dianzi. Se l'oggetto naturale è bello, ma la sua rappresentazione è brutta, l'opera d'arte è mancata, assolutamente. Se l'oggetto è brutto, ma la rappresentazione è stupenda, l'opera d'arte è grandissima, tanto grande quanto quella che meravigliosamente rappresenta un oggetto meraviglioso. La bellezza dell'oggetto è una cosa a

parte: può esserci, e può non esserci. Se non c'è, non guasta; se c'è, produce un nuovo piacere, ma può guastare. Infatti, come accadde a Zeusi, l'ammirazione può rivolgersi tutta all'oggetto, trascurando le qualità della rappresentazione, la qual cosa non è giusta. Ma questo pericolo sarebbe trascurabile dinanzi ad un altro molto maggiore. Prima dello spettatore, lo stesso artista può essere tanto impressionato dalla bellezza reale dell'oggetto, da trascurarne la rappresentazione. Questo sembra un paradosso, ma non è. L'attenzione, la pazienza, l'abilità, la sagacia, lo sforzo producono il miracolo della creazione artistica: la facilità è in casi rarissimi condizione dell'eccellenza; ordinariamente ne è la peggiore nemica. Ed una eccessiva facilità, con la relativa trascuratezza, è il difetto che si nota comunemente nella rappresentazione di oggetti troppo belli. Questo difetto si può trovare, sebbene in grado diverso, in tutte le arti. Il contrasto fra contenuto e tecnica, fra idea e forma, dipende appunto, in tutte le arti, da questa tendenza a trascurare la tecnica e la forma ogni qual volta si bada troppo al contenuto e all'idea. Il pittore che s'inquieta delle qualità intrinseche dei soggetti da dipingere, dovrebbe poi renderli stupendamente: accade invece, d'ordinario, il contrario; e la cosa è tanto frequente che le due attitudini da conciliare, e veramente conciliate dagli artisti sommi, sembrano, come nota anche Sully Prudhomme, incompatibili. Un attore che vuole rappresentare una bella parte, un personaggio nobile,

un'azione magnifica, si affida quasi sempre alle qualità intrinseche della parte, e trascura quelle della rappresentazione. Nel caso contrario, nella parte ingrata, *difficile*, l'eccellenza dell'esecuzione è indispensabile. L'arte della recitazione si esercita intorno alle riproduzioni artistiche del poeta e dell'autor comico; vedremo più tardi quali rapporti passano in musica fra gli oggetti rappresentati e la loro immagine artistica; qui avvertiamo che il compositore unicamente o principalmente attento alla bellezza intrinseca dei motivi, al piacere che essi procurano, è d'ordinario il meno capace di trovare espressioni adeguate alle cose da esprimere. In un'altra arte, nell'arte narrativa, nel romanzo, questo difetto è evidentissimo, insieme con un altro, con un nuovo e non meno grande pericolo.

Abbiamo osservato, cominciando questi ragionamenti, che quando consideriamo oggetti naturalmente stupendi, un paesaggio, un avvenimento, una persona, diciamo che sembrano un quadro, un romanzo, una statua. Ma, reciprocamente, chi di noi, vedendo un quadro o una statua o leggendo un romanzo troppo belli, non ha esclamato: « Invenzioni! Fantasie! Cose simili non si trovano e non accadono? ».

Tra gl' innumerevoli oggetti del mondo fisico e gl'innumerevoli fatti del mondo morale, alcuni sono ordinarii, frequenti, comuni; altri straordinarii, rari, peregrini. Sia quale si voglia la loro singolarità, noi non possiamo negar loro fede. La loro esistenza è indiscutibile; ci è rivelata

dalle testimonianze dei sensi: abbiamo visto, abbiamo udito, abbiamo toccato: dunque crediamo. Io ho visto una volta, in un pomeriggio d'autunno, il cielo di madreperla. Era coperto da una nube sottilissima, ondulata, come fatta di piccole scaglie: i raggi del sole occiduo si rifrangevano in ciascuna d'esse, e ne risultavano tante iridi innumerevoli, accostate, sovrapposte, come un madreporico banco. Ho chiesto a molte persone se è loro accaduto di vedere uno spettacolo simile: ne ho avuto risposte negative. Ora supponiamo che io fossi pittore, e che avessi dipinto quel cielo: tutti coloro che non lo avessero visto realmente avrebbero giudicato stravagante e incredibile la rappresentazione mia. Visitiamo un'esposizione di pittura: ad ogni passo ci accadrà di vedere colorazioni di cieli, di mari, di monti, e forme di cose, e proporzioni di parti che giudichiamo false, perchè non le abbiamo viste nel vero come l'artista; o perchè, avendole viste, non abbiamo più il vero dinanzi per poter fare un paragone e comprovare la fedeltà della rappresentazione. I colori e le forme sono tuttavia, quantunque mutevoli, quasi immutabili rispetto alla infinita varietà dei fatti morali; e nell'arte che li narra, nel romanzo e nella novella, la difficoltà di accordar fede all'artista è maggiore e quasi continua. Noi sappiamo che nella vita avvengono cose che i romanzieri di fantasia più sbrigliata non possono neppure sognare; e nondimeno, quando leggiamo un romanzo che si discosta dalla realtà più notoria, subito ne-

ghiamo credito all'autore; perchè il romanzo dà l'immagine della vita, non già i documenti.

Nell'arte narrativa noi vediamo andare insieme e reciprocamente aggravarsi i due inconvenienti che derivano dall'annettere troppo prezzo alle qualità del soggetto dell'opera artistica. Il romanzo d'appendice, per voler essere troppo bello — o più propriamente, sebbene con parola barbara, *interessante* — per voler essere bello o interessante della bellezza e dell'interesse intrinseci dell'argomento, è tutt'insieme brutto ed incredibile. Esso non è già falso. Leggete i *Delitti impuniti* del Macé: troverete una quantità di storie verissime, autentiche, passate sotto gli occhi dell'autore quando era capo del servizio di sicurezza pubblica, le quali offrirebbero temi straordinarii ai narratori. Un giorno, per esempio, si trova una donna, una certa Hache, distesa al suolo della sua camera, morta, orribilmente mutilata, con la testa quasi staccata dal busto, il naso tagliato, le dita monche. La gente è accorsa al racconto di una ragazza che era in portineria: un individuo le chiese del signor Hache; sentito che non si trovava in casa ma che c'era la moglie, lo sconosciuto salì; pochi minuti dopo andò via rapidamente: sul mantello aveva del sangue. Il marito della morta, rincasando, esclama: « Sciagurato!... L'ha uccisa!... ». Invitato a spiegarsi, nega di avere alluso a qualcuno, d'aver concepito un sospetto. È imprigionato insieme col cognato e con un altro parente: tutti e tre dimostrano la loro innocenza, ma non dicono nulla che guidi

la giustizia. Il furto non può essere stato lo scopo del delitto: denari e cose di valore sono intatti; sottosopra e macchiate di sangue sono invece le carte, le lettere che si trovano in un cassettone: dal loro esame non si ha alcun lume per la scoperta della verità. Si viene a sapere soltanto che l'anno prima un tentativo di assassinio era stato commesso sulla stessa donna: un vicino di casa aveva udito il rumore d'una lotta e poi queste parole: « Mi vuoi uccidere?... ». Accorso, egli aveva visto un giovane uscire tranquillamente dalla casa della Hache ed ella stessa tranquillamente richiudere l' uscio. E null'altro si sa, dopo oltre quarant'anni. I romanzieri e i lettori che riderebbero delle secrete intervenzioni di persone potenti nelle cose della giustizia, delle tenebrose influenze che alle volte ne intralciano o arrestano il corso, leggano le dichiarazioni del Macé, il quale è persuaso che la luce non si fece perchè qualcuno non volle che si facesse; leggano anche l'episodio di *Monbéguin*. Cinque anni dopo l'assassinio della Hache, una sera portano al Macé un cavaliere d'industria del marciapiedi, chiamato *Monbéguin* nei bassi fondi dove vive ed opera. Il capo dell'ufficio, letto il verbale dell'arresto che il Macé gli sottopone perchè lo firmi, dice al dipendente: « Rimettete quel giovanotto in libertà », e non gli restituisce il documento. *Monbéguin*, udendo che lo lasciano libero, esclama: « Lo sapevo! ». Chi è costui? Non si sa. Richiesto dal Macé di dire la sua opinione sull'assassinio della Hache, risponde, in

gergo, che l'autore è un figlio naturale della vittima e di una persona alto locata: il *lupetto* ha ucciso la madre per rubarle i documenti comprovanti la sua nascita e tentare un ricatto contro il padre. È vero? È falso? Chi era il padre? Come sapeva *Monbéguin* queste cose?... Il mistero dura ancora, e lo scrittore che lo prendesse a tema di un romanzo potrebbe vantarsi di narrar cose straordinarie; ma, quasi inevitabilmente, egli si lascerebbe tanto sedurre dalla singolarità dell'argomento, che ne trascurerebbe la rappresentazione artistica, e così, mentre non farebbe neppure opera di storia, non avrebbe diritto al credito che noi accordiamo alla narrazione dello storico, del sociologo, del moralista.

III.

Ma se le qualità della rappresentazione sono le prime ed essenziali, perchè si conoscono, mentre quelle delle cose rappresentate sono ambigue e possono anche alterare le prime, diremo che l'artista debba scegliere, per darne un' immagine nell'opera sua, le cose brutte, comuni, volgari ed insignificanti? No, certamente. Quando l'oggetto possiede le migliori qualità, quando perfetta ne è l'immagine artistica, e quando lo spettatore è capace di apprezzare le due perfezioni, allora si hanno tutte le condizioni perchè l'effetto sia insuperabile. Ma non tutte le statue

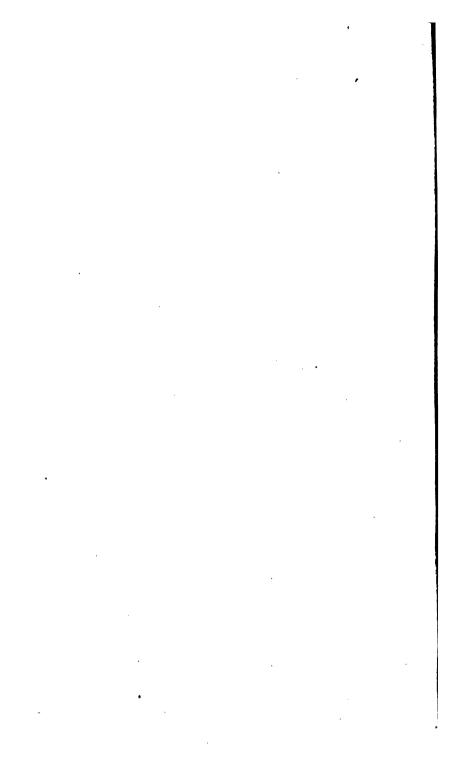
sono la Venere di Milo, nè tutti gli spettatori sono Canova.

Diremo allora che l'artista non debba badare alle qualità delle cose da rappresentare, e debba soltanto porre ogni sua cura nel rappresentarle ottimamente? Negheremmo così quella scelta, della quale già dimostrammo la convenienza e la necessità. Nessun artista, non il realista, non il naturalista più spregiudicato, trascura di scegliere e rappresenta le prime cose che gli capitano sotto mano.

Giacchè abbiamo parlato dell'arte narrativa, osserviamo che cosa vi accade. Come il poema, dal quale proviene, il romanzo narra in origine le gesta magnifiche e le avventure memorabili; la novella, secondo dice lo stesso suo nome, riferisce gli avvenimenti nuovi ed insoliti. Paragoniamo i romanzi di cappa e spada e le *Mille ed una notte* all'*Educazione sentimentale* e alle novelline del Maupassant: daremo ragione, sul principio, a chi sostiene che non c'è più scelta, che l'arte se n'è affrancata, che rappresenta qualunque cosa, senza badare alle qualità della cosa rappresentata. Ma il giudizio è inesatto. Quando l'artista pare più indifferente, allora è più vigile. Le cose narrate dal Maupassant non sono, come sembrano, fatti di cronaca, volgari, senza significato: riflettono, al contrario, certi lati oscuri della vita e della natura umana, racchiudono una filosofia o amara o ironica, hanno una loro propria bellezza. Tranne che questa bellezza non è riconoscibile da tutti, immediatamente: lo spirito

attento e penetrante dello scrittore ha saputo coglierla. Ora, se il concetto di bellezza, nel mondo dei fatti e delle cose, è indeterminato e relativo come abbiamo visto, il fatto che certuni o anche molti disconoscono la bellezza di cotesti argomenti non vuol dir nulla, non prova nulla contro il Maupassant che li ha giudicati bellissimi, senza di che non li avrebbe rappresentati, e contro i molti che, trovandone un'immagine stupenda nelle sue novelline, ammirano le novelle e ne gustano i temi.

Altrettanto dicasi delle arti figurative, della scultura, della pittura. Se il pittore fa spontaneamente il ritratto di una persona che a noi sembra brutta, state pur sicuri che egli ha trovato in lei qualche bellezza. E se l'opera sua è bella, cioè dà un'immagine precisa della persona reale, noi stessi discopriremo le qualità che hanno impressionato il pittore e determinato la scelta sua.

QUALITÀ DELL'ARTE

Se ufficio dell'arte è dare un' immagine del vero, la prima qualità che conviene ricercare nell'opera d'arte pare che sia la verità, la fedeltà, la precisione, l'esattezza. Questa convenienza è troppo spesso disconosciuta, o riconosciuta tardi, difficilmente, dopo molte contraddizioni, quasi a malincuore. Un esempio di singolari tergiversazioni ha dato recentemente Constant Martha, filosofo erudito e critico di buon gusto.

Opportunamente comincia egli col notare che, abolite le leggi alle quali l'arte doveva sottoporsi secondo la tradizione della classica antichità, lasciata da parte « la legislazione del Parnaso » sicura e rigida quasi come la morale e la teologica, oggi non è più possibile fondare l'estetica sopra astratte speculazioni e sopra una metafisica oscura e screditata; conviene invece appoggiarsi alla psicologia, osservare direttamente e personalmente gli effetti dell'opera artistica, e

da questi risalire alle qualità da richiédere all'arte. Il metodo è buono, è anzi il solo buono; se non che l'autore non lo segue come dovrebbe. Il suo volume è intitolato: *La delicatezza nell'arte*, e sulla fede del titolo la dote principale dell'opera d'arte consisterebbe appunto nella delicatezza; ma lo scrittore spiega che con questa parola ha voluto designare e comprendere tre doti diverse, le quali sarebbero: la precisione, la discrezione e la moralità.

Discutiamole successivamente.

I.

« C'è una qualità, fra tutte le altre, senza la quale nessun' opera può produrre piacere profondo e durevole; questa qualità indispensabile deve dominare la composizione e lo stile, l'idea e la forma. Un' opera d'arte che possiede questo merito è buona; se lo possiede in parte è mediocre; se ne manca interamente è cattiva..... Questo merito consiste nella precisione ». Se per precisione s'intendesse l'esatta corrispondenza fra le immagini artistiche e le cose che esse rappresentano, noi troveremmo nel Martha un propugnatore del concetto al quale ci arrestammo; ma l'idea dell'autore è un poco diversa.

Vi fu nell' antichità un popolo, i Rodii, che usava onorare d'una statua ogni suo eroe; ma pare. che gli eroi si moltiplicassero con tanta

facilità da mettere un forte aggravio sulla finanza pubblica; talchè, volendo conciliare il dovere del tributo da rendere ai valorosi con le necessità dell'economia, quegl'isolani deliberarono di cancellare i nomi posti sotto le antiche statue e di dedicarle alla memoria di altri grandi. Dione Crisostomo scagliò i fulmini della sua eloquenza contro il meschino espediente che privava gli antichi eroi dell'onore dovuto e ne tributava uno molto discutibile ai nuovi; il Martha aggiunge che queste statue, diventate in tal modo poco « precise », non dovevano essere molto importanti per gli amatori dell'arte plastica.

Diremo noi che queste statue fossero veramente poco precise? Se un quadro rappresentante una campagna portasse per titolo: « Marina », noi accuseremmo l'artista di mancanza di precisione; ma non confonderemo questo difetto con quello di un altro quadro dove, dato lo stesso soggetto campestre, e un titolo appropriato, troveremo che non sono rispettate le leggi della prospettiva, o che in un paesaggio nordico fioriscono piante da serra calda, o che gli ulivi sono del colore dei pini e viceversa. La mancanza di precisione è esteriore nel primo caso, come nelle statue dei Rodii, interiore nel secondo; un artista non potrebbe commettere la prima se non per burla o stravaganza; chi cadesse nella seconda non è artista. Dinanzi a una statua rodia dissotterrata, come farebbe il Martha per decidersi ad ammirarla o a criticarla? Dove prenderebbe l'eroe il cui nome si legge sulla base

— se si legge ancora e se pure c'è ancora la base — per giudicare intorno alla rassomiglianza? Evidentemente intorno alla rassomiglianza non si può più dare un giudizio; noi non possiamo far altro che dire se la statua dissotterrata rappresenta bene o male una figura d'uomo con un certo abito e in un certo atteggiamento. Il nome dell'originale importerebbe allo storico, non già all'artista; parlando d'arte, la precisione da esigere è l'intrinseca precisione artistica, la tecnica, la formale.

Il Martha invece attribuisce il maggior pregio al contenuto. « Vi sono certe bellezze », dice egli con Luciano nel *Zeusi*, « che possono in parte sfuggirmi. La squisita correzione del disegno, certe combinazioni di colori lascio che siano lodate dai pittori che hanno il dovere di comprenderle. Da parte mia ammiro Zeusi per aver dato al suo personaggio lineamenti tanto ben definiti, che appartengono a lui solo ». Tutti i critici fanno come il Martha e come Luciano: dànno maggior prezzo al contenuto; tutti gli artisti giudicano inversamente e dànno il primo posto alle qualità tecniche e formali. Ora, se la precisione del contenuto è una bella cosa, se bisogna ottenerla, l'opera d'arte non esiste senza queste qualità alle quali il Martha assegna un posto secondario.

Il suo concetto della precisione è pertanto poco preciso, o poco precisamente spiegato. Egli dice che la poesia, considerata come arte, non fu « se non uno sforzo per arrivare alla precisione », e che

tutti i generi poetici non furono creati « se non per stringere il pensiero, per imprigionare cotesto vagabondo e sottometterlo a certe leggi che i luminosi genii primitivi riconobbero come le sole capaci di allettare lo spirito ». Vuol egli dire così che l'arte poetica è capace dì conseguire una maggior precisione delle altre? Se la precisione è una qualità dell'arte, tutte le arti non debbono conseguirla, in modo diverso, ma in egual grado? È vero che il verso imprigiona il pensiero più strettamente che la frase prosaica; ma, per questa ragione, mentre esso sembra ed è, da una parte, più preciso, sembra anche ed è meno preciso dall'altra. Questo pare un giuoco di parole, perchè le parole adoperate dal Martha sono alquanto elastiche. Il linguaggio dei versi non è, propriamente parlando, più preciso che il prosaico: le frasi e le strofe possono con pari precisione significare le idee: tranne che le strofe, per le loro particolari qualità, si adattano a certe idee particolari. Una prima operazione, da parte dell'artista, consiste adunque nel riconoscere le qualità delle idee da esprimere: se queste sono di natura poetica, egli adatterà il linguaggio poetico, in caso contrario si servirà del prosastico. Qui non si tratta tanto di precisione quanto di convenienza. La poesia lega il pensiero con le rigide regole del metro; un verso può esprimere il pensiero con una forma rigorosa, concisa, incisiva; ma non più precisa di una proposizione; anzi, se dobbiamo parlare di precisione, la proposizione libera può adattarsi più precisa-

mente del verso a tutti i più particolari andamenti del pensiero.

Ancora: nel poema, nel dramma, il Martha loda come effetto di precisione ciò che è effetto della buona composizione: il rigetto dei particolari inutili, la proporzione delle parti, l'ordine della loro distribuzione. Se vogliamo comprendere tutte queste cose sotto il nome di precisione, dobbiamo anche ammettere che essa non è soltanto della poesia epica e drammatica, ma di tutte le opere d'arte: del quadro, della statua, della costruzione architettonica.

Ma l'autore si serve spesso, invece della parola *precisione*, dei sinonimi, e parla di un' *esattezza*, di una *giustezza* che l'arte dovrebbe avere di mira. Se egli vuole che l'artista, prima d'ogni altra cosa, definisca in tal modo il proprio soggetto, che questo non possa andar confuso con altri più o meno simiglianti, si potrà dire, più semplicemente, che la prima qualità dell' arte dev'essere la verità. Il Martha cita l'esempio del quadro di Timomaco rappresentante Medea che, sul punto di colpire i proprii figli, rivolge loro uno sguardo meravigliosamente rivelatore dei due opposti sentimenti cozzanti nell'animo suo: la gelosia e l'amor materno: un poeta dell' Antologia disse che il pittore aveva dato alla figura due occhi differenti: uno furioso e l'altro intenerito. L'eccellenza di questa espressione consisteva nella sua verità. Se l'espressione fosse stata quella della sola gelosia o del solo amor materno, sarebbe stata parzialmente vera, perchè ciascuno

di questi sentimenti esisteva nel cuore della sciagurata; ma una verità parziale non è la verità: la verità vera è la totale. Lo stesso Martha si serve della parola *verità* come di un altro sinonimo di *precisione*, quando dice che nell'arte degli attori e dei pittori gli atteggiamenti sono ordinariamente d'una « verità approssimativa », e che i soli capaci di eccitare l'entusiasmo sono quelli di una « verità esatta ». Ora non è indifferente servirsi della parola « verità » come sinonimo di « precisione », e fare della precisione, e non della verità, la prima qualità dell'arte; perchè può derivarne un malinteso, specialmente quando non si sono distinte le qualità delle cose reali dalle qualità dell'arte che le riproduce. Si dice, per esempio, e il Martha lo nota, che la poesia tanto più è poetica quanto più è ambigua, misteriosa e indefinita. Questo è veramente uno dei caratteri non già dell'arte poetica, ma di certe cose naturali ed umane. Vi sono sentimenti reconditi, fuggevoli, indeterminati, ineffabili: noi li chiamiamo poetici prima ancora di farli argomento di poesia. Come dovrà esprimerli la poesia? Dovrà esprimerli, evidentemente, come sono, con i loro caratteri d'ambiguità e d'imprecisione. Per dimostrare che anche in questo caso l'arte dev'essere precisa, bisognerebbe ricorrere a un bisticcio e dire che la poesia dello Chateaubriand e del Lamartine ha la precisione dell'imprecisione, riproduce cioè precisamente le cose imprecise.

II.

Un'altra qualità che il Martha cerca nell'arte, e che non trova nelle opere contemporanee è la discrezione: egli si duole perchè l'arte ai nostri giorni non sembra avere altra cura se non di descrivere la realtà con « la più minuta esattezza ». Si potrebbe pertanto sin da questo momento osservare una contraddizione nel pensiero del critico. Questa minuta esattezza che ora lo scontenta, non è quella precisione che aveva prima tanto raccomandata? Se non che, egli fa una distinzione: approva il movimento romantico contro l'arte classica che non osava nulla dipingere precisamente, che era come svanita nell'inanità della perifrasi; ma condanna l'usurpazione commessa dagli artisti quando hanno preteso che l'arte viva soltanto delle cose reali. « Gli oggetti dipinti per sè stessi » dice il Martha, « quando non svegliano in noi qualche idea, quando non suscitano sentimenti, non possono trattenere nè lo spirito nè l'anima ». Adattiamo cotesto principio a un'arte: alla pittura: « È necessario che in un quadro si trovi qualche cosa che interessi lo spirito, un pensiero, un sentimento, un'intenzione, diciamo in una sola parola: un soggetto ». Ma che cosa bisogna intendere per soggetto? « Noi non intendiamo necessariamente una scena storica o aneddotica, come se ne possono leggere nei libri..... Tutto può diventar soggetto..... una scena cam-

pestre, anche meno, un animale, un albero, un fiore.... Non c'è niente di vile in mezzo a ciò che può assumere un'espressione, che può rivelare il pensiero dell'artista..... ». Se il Martha concede tanto, difficilmente troverà qualcuno che sia discorde da lui. Nel vasto mondo ogni oggetto potrà rappresentare o simboleggiare qualche cosa: se l'immaginazione si sveglia, se le idee cominciano ad associarsi, si può andare molto lontano. « Qualche volta un cielo, un mare, un deserto bastano: lo spirito dello spettatore s'incarica di riempire il quadro ». Bisogna tuttavia notare che, avendo ogni spettatore uno spirito suo proprio, poco o molto diverso da quello del vicino, il quadro sarà colmato in tanti modi diversi quanti sono gli spettatori: noi vediamo pertanto che i critici d'arte, quando si occupano di scoprire gli intendimenti degli artisti, non sono quasi mai d'accordo e invece di rischiarare gli spettatori, li confondono peggio. Ecco un quadro rappresentante una foresta: un filosofo probabilmente vi leggerà la dimostrazione del panteismo, un agricoltore la necessità del rimboschimento, un medico l'elogio della vita all'aria libera; l'artista, intanto, ha voluto semplicemente dipingere una foresta, e ciò che importa, per l'arte, è che la sua foresta sia ben dipinta; quando questo patto è stato osservato, ognuno potrà vedere nel quadro tutte le intenzioni, tutte le idee, tutti i sentimenti che eccita la vista della foresta vera.

Ma se un cielo, un mare o un deserto, per confessione dello stesso Martha, bastano ad espri-

mere qualche cosa, come può egli distinguere il quadro « che fa vedere soltanto ciò che espone alla vista », da quello dove c'è qualche altra cosa? Qualche cosa « d'altro » si può trovare e si trova, come egli ha riconosciuto, in tutti i quadri, qualunque oggetto rappresentino. Un quadro dove si vedano « prospettive fuggenti nelle quali il nostro spirito s'ingolfa ed ama errare, un viale sinuoso del quale la nostra immaginazione compie il giro, stabilendovisi come in una cara solitudine», è lodato su tutti gli altri dal Martha. Ora questa sinuosità dei viali e questa evanescenza delle prospettive non sono già inventate dall' artista; egli le copia dal vero; come nel vero questo medesimo artista, oppure un altro, copia le prospettive nitide e i viali diritti. In mezzo agli infiniti oggetti reali, alcuni hanno certe qualità, altri hanno qualità diverse o contrarie: sarà da imporre all'artista la scelta di certi oggetti e lo scarto di altri? Un sole smagliante sopra un'aperta spiaggia ha la sua espressione, un'espressione tutta diversa ma non meno importante di quella che ha un bosco vaporoso al lume di luna: non vi sarà arte, arte lodevole, se non nella scelta dei soggetti vaporosi, oscuri, confusi, indeterminati? L'arte ha fatto tutto quello che può e che deve fare quando ha rappresentato l'oggetto con i suoi caratteri, in modo che la sua immagine racchiuda tutte quelle espressioni e susciti tutte quelle impressioni che racchiude e suscita l'oggetto reale. Tutti gli oggetti hanno un'espressione e producono un'impressione; e lo stesso Martha

lo riconosce quando accorda un valore espressivo a certi quadri di artisti nordici dove molti, per non dire quasi tutti ammirano soltanto la fedeltà materiale della pittura; nelle rappresentazioni, per esempio, « di una camera deserta, con l'impiantito ben lavato, coi mobili rilucenti, con gli utensili della cucina; il tutto rischiarato da un raggio di sole penetrante dalla finestra dischiusa ». Si può qui trovare un'idea o un sentimento? E il Martha risponde che, per dubitarne, bisogna « non comprendere la vera poesia del Nord ». Ora al Nord, al Sud, all'Est, all'Ovest, e in ogni angolo del vasto mondo, ogni cosa racchiude qualche idea e suscita qualche sentimento, direttamente o per associazione. Non s'intende pertanto come il Martha, per arrivare a questa semplice e innegabile conclusione, cominci con un'affermazione contraria e biasimi, per soprammercato « le descrizioni delle cose materiali che non ci apprendono nulla perchè ci sono familiari ».

Ma egli dà alla legge della discrezione un altro valore. Egli vuole che l'artista non dica tutto ciò che ha da dire, ma che lo lasci piuttosto supporre e intravedere grazie all'abilità dei sottintesi. Egli loda moltissimo il caso di Timante, pittore greco, che nel quadro del *Sacrifizio d'Ifigenia,* dopo avere esaurito le espressioni del dolore sui volti di Calcante, di Ulisse, di Menelao, non osò o non volle ritrarre il dolore paterno, e rappresentò Agamennone con la testa coperta d'un velo. Tutti i critici antichi si accordarono nell'ammirare questo espediente, che noi chiame-

remmo *trovata*; il quale è veramente abile e — se arte è sinonimo di abilità — si può anche soggiungere artistico. Ma l'effetto del velo sulla testa di Agamennone, nel quadro, non è maggiore di quello o diverso da quello che si avrebbe nella realtà; e noi approviamo che la figura del padre sia con la testa velata, come approveremmo che la faccia fosse nascosta tra le mani, perchè realmente la vista della figlia morta può essere ed è insostenibile agli occhi paterni. Il merito dell' artista consiste nell' aver fatto quest'osservazione. Tutte quelle che sembrano invenzioni dell' artista non sono altro che osservazioni da lui fatte nella realtà. Il Martha loda certi moderni quadri militari dove si vedono i soldati non nel momento della pugna, ma poco prima, quando si preparano a combattere. Ora, che l' imminenza della battaglia faccia una grande impressione, che la fantasia immagini la sorte destinata ai combattenti, che li anteveda morti o moribondi mentre sono ancora pieni di vita, che li ammiri o li compianga, sono tutte cose innegabili: ma non perciò si dovrà dire che la battaglia non significhi nulla, o significhi meno. Sono due momenti della realtà, ciascuno dei quali ha la sua particolare espressione. La più gran parte dei pittori militari suole scegliere il momento della battaglia; il primo che ha dipinto i preparativi, l' ansia che passa tra le file dei soldati all'udire il primo colpo di cannone, ha fatto una *trovata:* ma egli non ha trovato nulla che non sia nel vero.

Il Martha osserva che « nei drammi moderni, quando una donna si getta al collo dell'amante gridando: — T' amo! T' amo! — noi abbiamo ben poco da apprendere sul conto suo; ma quando Ermione nasconde per alterezza l'amor suo e per alterezza ancora la sua collera, quando non sa ella stessa se ama o non ama, quando la vediamo ondeggiare tra l'amore e il furore, noi passiamo di meraviglia in meraviglia, e ogni verso, in quella tempesta dell'incostanza, splende come una nuova luce sulla natura umana ». Ora qui c'è un equivoco veramente imperdonabile. Ermione è indecisa, e sta pertanto benissimo che l'artista antico abbia stupendamente riprodotto i suoi tentennamenti; l'artista moderno avrà torto marcio facendo gettare dalla sua protagonista le braccia al collo dell'amante, se questa protagonista è indecisa come Ermione; ma l'indecisione non è, per fortuna, lo stato abituale del cuore delle donne o degli uomini, ed essi tutti si decidono e compiono risolutamente azioni e dicono fermamente parole che l'arte deve riprodurre con la fermezza e la risolutezza loro, sotto pena di esser falsa, cioè di non esser arte.

Nell'arte letteraria la metafora, dice il Martha, « è l'immagine di un oggetto che fa pensare ad un altro; la favola, l'apologo, l'allegoria sono modi indiretti d'interessarci ad una verità lasciando che noi stessi la troviamo... Con l'allusione voi designate una cosa che non volete mostrare; con l'ironia fate comprendere il contrario del vostro pensiero, con l'iperbole dite di più per fare in-

tender di meno... ». Il valore delle figure non ha bisogno di esser dimostrato; il Martha sfonda una porta aperta quando dice che non già la retorica le ha imposte; ma che, al contrario, l'uso universale si è imposto alla retorica; nondimeno, se esse sono leggi dell'arte, l'arte non consiste in esse. « Le donne, che posseggono un senso così naturale e fine dell'arte, hanno, grazie al più semplice istinto, dal principio del mondo, inventato la civetteria, che consiste precisamente nel dar prezzo alla bellezza nascondendola ». Ora la civetteria è artifizio, non arte. « L'arte » dice ancora il Martha « ama i giri e i misteri ». Una certa arte, se mai. Arte è sinonimo di abilità, di destrezza e più semplicemente di maniera; ma tutte queste cose, necessarie alla creazione dell'opera d'arte, non sono sufficienti; la sola abilità non basta, e l'arte ammanierata è la più detestabile fra tutte. Il pensiero dell'autore « non è di presumere che l'opera artistica si componga soltanto con ricette arbitrarie e piccole combinazioni enimmatiche »; ma egli loda veramente troppo le trovate ingegnose, gli espedienti della destrezza. E perchè mai sarà da condannare sempre ed assolutamente lo stile violento? Moderazione, certo, non è debolezza; è talvolta segno della vera forza; ma le espressioni compassate, i sentimenti infrenati non sono invariabilmente da preferire, perchè non sono i soli veri. C'è bensì talvolta un silenzio più eloquente che la stessa eloquenza: ma la gente non tace sempre; grida anche ed urla. La discrezione, la modera-

zione, i sottintesi, sono mezzi adatti a provocare la commozione estetica; ma non è possibile farne i soli, e non è giusto farne i migliori. Perifrasi e metafore hanno il loro valore; ma in certi casi non giovano; e una nuda e cruda parola, dietro alla quale non sia alcun mistero da scoprire, ma che stia al suo posto, ha la sua efficacia. C'è una brutalità estetica che impressiona, soggioga e suscita commozioni gagliarde; come ci può essere una delicatezza anti-estetica, che lascia freddi e indifferenti. E quando la discrezione fosse usata fuor di proposito, non violerebbe quella legge della precisione che il Martha vuole pure rispettata?

III.

E veniamo alla moralità dell'arte.

Il Martha nota innanzi tutto che dell'arte, come di ogni altra cosa, si può abusare e si è abusato; e che, a parte l'abuso, una stessa opera d'arte può essere morale ed immorale secondo le circostanze di tempo e di luogo, secondo la condizione di chi l'apprezza: alle educande non si può mettere in mano un romanzo d'amore; la statua di Venere non si può collocare in un convento di frati, e via discorrendo. Nota anche l'autore che, prima di affermare la subordinazione dell'arte alla morale, sarebbe bene consultare la storia, la quale insegna che la morale

religiosa e filosofica non ha quasi mai voluto saperne dell'arte e l'ha esclusa e bandita, a comminciare da Eraclito, secondo il quale Omero doveva essere cacciato a schiaffi dalle scuole, e venendo a Sant'Agostino, che dubitava dell'opportunità dei canti armoniosi dentro le chiese. « Che ne sarebbe dell'arte, se fosse stata sotto l'impero e l'influenza dei filosofi e dei dottori? Per buona sorte essa è sfuggita loro di mano grazie alla sua alata natura ».

Queste osservazioni sono giuste e ragionevoli. Più lodevoli ancora sono le altre con le quali il Martha risponde al quesito: deve l'arte mettersi al servizio della morale? L'arte morale è noiosa, dice egli, e puerile; il piacere prodotto dall'opera d'arte finisce quando comincia la lezione. « Volentieri, se cerco la morale, mi rivolgo ai moralisti; quando voglio invece ricrearmi con una finzione ricorro ai poeti. Siccome l'arte e la morale sono entrambe belle e buone cose, si è pensato, con molto torto, che mettendole insieme si renderebbe il piacere più intenso e salutare. Questo principio è un'eresia in letteratura come in gastronomia ».

Se non che il Martha deve temere che queste sue parole sembrino troppo arrischiate; perchè, dopo aver rivendicato così l'indipendenza dell'arte, si affretta a giustificarla, a difenderla da accuse che nessuno le ha fatte, e che se fossero fatte realmente non meriterebbero di essere ribattute; e allora egli cade in molte contraddizioni che offuscano il suo pensiero. Osserva, per

esempio, che certe opere dove le passioni e i vizii sono rappresentati con evidenza seducente non possono, come certuni asseriscono, diffondere il contagio di quelle passioni e di quei vizii. « Noi crediamo il contrario. Lo spettacolo delle altrui passioni ci rischiara sulle nostre proprie ». Ma, accennando a un celebre romanzo moderno dove è messa in terribile evidenza la rovina prodotta dall'ubbriachezza, egli dice, al contrario, che questo libro è moralmente detestabile; perchè l'autore, pur dando buoni consigli, immerge e trattiene il nostro spirito nell'abbiezione. Come concilieremo questa critica con la prima affermazione? L'artista dovrà forse rappresentare il vizio non come è realmente, ma purificato, nobilitato, diventato virtù? Ma allora sarà più vizio? Dove se ne andrà la precisione? E il Martha non ammira gli antichi appunto perchè, se mettevano in iscena un eroe, lo facevano eroicamente parlare e gli attribuivano la stessa bellezza corporea, mentre davano al vizio e al delitto espressione ed aspetto repugnanti? È vero che, ammirando così gli antichi, per la stessa ragione egli detesta i moderni, i quali non esitano a mettere un'anima bella in un corpo orribile, un linguaggio dignitoso in bocca a servi, un linguaggio da servi in bocca a re: ma ignora forse l'autore, o disconosce la varia e innumerabile ricchezza e complessità delle figure umane? Se di regola la bellezza esteriore rivela l'intima bontà, quante altre volte questa corrispondenza non esiste e l'aspetto mentisce? Lo stesso proverbio dice che

l'abito non fa il monaco; e perchè mai la storia dell'arte registra nelle sue pagine la memorabile rivoluzione contro i troppo ligi seguaci dell'antichità, contro i classici, se non appunto perchè questo classicismo aveva creato certi tipi fissi, certe relazioni immutabili, certe fatalità invincibili, quando la diretta osservazione della vita ammoniva che queste fatalità, queste relazioni, e questi tipi non esistono; che esistono invece uomini varii d'aspetto e di sentimento, passioni diverse di forza e di durata, rapporti imprevisti fra le condizioni della vita e dell'animo?

Il Martha, dopo aver giudicato eresia il credere che la mescolanza di due cose belle e buone, come sono l'arte e la morale, raddoppierebbe il piacere dell'effetto totale, soggiunge un ragionamento tutto contrario. « Siccome », dice, « l'arte si propone di piacere — nel senso più alto della parola — così essa naturalmente accarezza in noi i sentimenti che più ci sono cari, e rispetta ciò che è oggetto dei nostri rispetti... I sentimenti onesti, per la sola ragione che sono tali, sono sembrati in ogni tempo uno spettacolo attraente... Due mila anni addietro Socrate, che fu artista prima di essere filosofo, parlando col celebre pittore Parrasio, gli diceva che l'arte ha il diritto di rappresentare tutte le passioni, buone o cattive; ma soggiungeva: — Che cosa piace più vedere, a tuo giudizio: i sentimenti belli, onesti, amabili; o quelli vili, cattivi, odiosi? — Per Giove! — rispose Parrasio, — c'è una bella differenza! ». E il Martha conclude che l'arte

contemporanea, quando dipinge le cose brutte, manca non già alla legge morale, ma alla sua propria legge, « che è la perfezione del piacere ». Come sarà possibile mettere d'accordo questa proposizione colla precedente? Se l'arte che dipinge la bontà e la virtù produce un piacere perfetto, non sarà falso, anzi sarà verissimo che il piacere dell'arte e della morale si sommano quando le due cose si uniscono!

Noi abbiamo già risolto la contraddizione quando abbiamo parlato della bellezza nell'arte. Dicemmo che la bellezza intrinseca dell'oggetto rappresentato non si può sommare con quella della rappresentazione, perchè le due bellezze sono d'ordine diverso; parimenti è impossibile la somma della bontà dell'argomento con la bontà della trattazione, per essere le due bontà impareggiabili. Un'opera d'arte è tanto egregia rappresentando convenientemente un'azione eroica, quanto rappresentando un'azione perversa: il piacere eccitato dall'arte non è quello che dipende dalla scelta dell'oggetto da rappresentare, ma dal modo col quale l'oggetto preferito dall'artista — preferito per una ragione che può non essere la nostra, anzi essere contraria alla nostra — è rappresentato. Una giornata di sole ci piace, e ci dispiace una giornata di pioggia e di nebbia; ma è certo che un pittore potrà fare un brutto quadro che rappresenti la giornata bella, o un quadro stupendo che rappresenti una giornataccia. E il disprezzo per quelle rappresentazioni artistiche dove l'oggetto rappresen-

tato non è bello, buono, grande o nobile, si spiega con una illusione che l'opera d'arte produce e che è in ragion diretta della potenza dell'arte. L'illusione consiste nello scambiare la rappresentazione con la cosa rappresentata. Così, per continuare l'esempio della giornata bella o brutta, se il cattivo tempo è mirabilmente rappresentato nel quadro, se voi vi sentite quasi sbattere il vento in faccia e l'umido appiccicarvisi addosso, accuserete l'autore di avervi procurato queste incresciose sensazioni e dichiarerete che il quadro suo, artisticamente stupendo, è brutto quanto realmente brutto è l'oggetto che vi è dipinto. Al teatro, dove la maggior parte del pubblico è poco colto e molto ingenuo, il fenomeno è più evidente. In America, narrano, uno spettatore tirò un colpo di pistola contro un artista che rappresentava la parte del traditore. Nel nuovo mondo, si dirà, sono ancora mezzo selvaggi; ma non erano selvaggi in Grecia, e in Grecia, ad Atene, un personaggio di Euripide fu scacciato via dagli spettatori tumultuanti, per aver declamato, come la sua parte richiedeva, uno squarcio dove si sosteneva che il denaro dev'essere preferito ad ogni altra cosa. Ora il Martha, dopo aver detto che l'Americano assassino era un troppo ingenuo e selvaggio amico della virtù, chiama indiscreto il grande tragico greco. Ecco un' indiscrezione della quale ogni artista andrebbe superbo!

Probabilmente il Martha, affermando che il piacere è maggiore quando l'arte rappresenta le

cose buone, ha voluto negare che il piacere della moralità si sommi con quello dell'opera d'arte quando la moralità consista non già nel soggetto dell'opera, ma nel commento e nella lezione. Espressamente egli dice che la moralità della predica è, nell'opera d'arte, inutile, falsa, noiosa: « noiosa, perchè ciascuno ama fare da sè stesso le proprie riflessioni... Il poeta » aggiunge, « deve guardarsi dal predicare, dal far la lezione esprimendo le proprie opinioni... ». Ma come si potranno accordare questi consigli con le lagnanze perchè « nelle opere d'immaginazione gli autori si piccano di mantenere il proprio sangue freddo, di non lasciarsi commuovere dagli avvenimenti patetici da essi rappresentati? Tra il vizio e la virtù essi restano neutrali, col pretesto che tanto l'una quanto l'altra sono fatti umani... ». Ancora una volta, dunque, il critico si contraddice per non voler riconoscere che l'ufficio dell' artista consiste nel rappresentare gli oggetti naturali, eccitando il piacere con l'evidenza della rappresentazione. È inutile soggiungere quali tra cotesti oggetti è buono e bello, quale brutto e cattivo; perchè, se la rappresentazione è fedele, le qualità belle e brutte degli oggetti riprodotti saranno naturalmente palesi, senza bisogno di spiegazioni e di commenti. Già bisogna avvertire che, se mai, i commenti e le spiegazioni non sarebbero possibili se non nelle arti della parola, nella poesia, nel romanzo, nel dramma; giacchè nelle arti figurative non c'è da far altro che raffigurare le cose; ma nelle stesse arti della parola,

dove l'artista può significare la sua opinione personale intorno alle cose riprodotte, non solamente questo intervento è inutile, ma non è neppure artistico. Io scrivo un romanzo dove rappresento un eroe e un brigante: che bisogno ho di dire: « Guardate che bisogna ammirare l'eroismo e guardarsi dal brigantaggio? ». Se la mia rappresentazione è abile e perspicua, il lettore proverà dinanzi all' eroe rappresentato la stessa ammirazione che eccita l'eroe vero, e dinanzi al brigante immaginato lo stesso ribrezzo che per i briganti di carne e d'ossa. Quando io poi volessi ad ogni costo esprimere il mio giudizio, tutte quelle pagine del mio romanzo dove lo esprimessi, formerebbero uno squarcio filosofico più o meno profondo, ma non apparterrebbero all'opera d'arte; perchè il romanzo non ha da far altro che riprodurre la vita. E finalmente, per cogliere ancora una contraddizione nel pensiero del Martha, non ha egli chiesto nelle opere dell'arte i sottintesi e la discrezione; non ha chiesto anche che lo spettatore e il lettore collaborino con l'artista? Ora, che prova di discrezione e di fiducia nell'intelligenza del pubblico vi sarebbe se l'artista gli desse l'imbeccata? Il Martha non ha detto anche che, se si vuol trarre una lezione da una commedia, non se ne trova altra fuorchè quella data dall' « osservazione della vita? ». Non ha egli detto altresì che « ogni avvenimento notevole, sia pure fittizio, moralizza se è vero? ». Osservando che il romanzo somiglia alla storia, che i romanzi come la storia hanno

le loro peripezie e il loro scioglimento fatale, non ha egli detto che tutte le passioni ammaestrano quando sia osservata una regola semplicissima: « basta dipingerle con giustezza perchè diano la loro moralità?... ».

L'ESPRESSIONE NELL'ARTE

La natura, il vero, la realtà è dunque il *luogo geometrico* — per adoperare una espressione familiare agli studiosi delle scienze esatte — di ogni motivo artistico. Bisogna pertanto, quando si ha da studiare l'azione dell'arte, risalire subito all' origine, riferirsi prima d'ogni altra cosa alla realtà; trascurando questo precetto i malintesi, gli equivoci, le contraddizioni e le confusioni sono inevitabili.

Si dice che l'arte è espressiva, nell'opera d'arte si cerca l'espressione. Che cosa è questa dote? Sully Prudhomme comincia egregiamente a studiarla nel mondo reale. La sua teoria è degna di essere riferita, ma dev'essere anche, dove occorre, criticata.

I.

In ciascuno di noi, nel campo della nostra coscienza, che cosa si trova? Si trovano, da una

parte, le impressioni lasciate dagli oggetti esterni; dall'altra idee, voglie, passioni, stati d'animo. Ora, per lo stesso fatto che le impressioni dei sensi e gli stati morali coesistono nel nostro cervello, nel nostro *io*, si stabilisce fra loro qualche rapporto. Come mai il caldo prodotto in me da una stufa, o il suono proveniente da una campana possono avere qualche cosa di comune col piacere eccitato da una lode o col dolore provocato da un'offesa? Tra queste cose che sembrano e sono di diversa natura, un che di comune nondimeno esiste, e ne dà prova lo stesso linguaggio che adoperiamo per significarle: noi diciamo che si *sente* il caldo della stufa e il suono della campana, come si *sente* il piacere e il dolore. *Tatto* e *gusto* sono nomi di due sensi; ma, oltre che per designare due sensi, noi adoperiamo questi nomi per designare due attitudini dello spirito: si dice uomo *di tatto* e uomo *di gusto* non per indicare chi è delicato di epidermide o di palato, ma di sentimenti nella vita morale. *Pensare*, operazione della mente, e *pesare*, operazione dei muscoli, sono la stessa parola lievemente modificata. Quasi tutti gli aggettivi con i quali noi qualifichiamo gli oggetti morali, gli stati psichici, sono tolti, in ogni lingua, dalla nomenclatura degli oggetti fisici, e quindi dalle impressioni che questi producono; per esempio: tepido, cocente, freddo, gelato, aggettivi proprii a designare le sensazioni di temperatura, servono anche per le passioni del cuore; di una verità si dice che è palpabile come un oggetto materiale, una pena è acuta

come una freccia, un tradimento è nero, l'innocenza è candida, uno stile è grigio, e via dicendo. Ora appunto in questa comunanza di caratteri fra le impressioni dei sensi e gli stati morali, consiste l'espressione: i caratteri comuni alle due serie si chiamano espressivi.

Sully Prudhomme non avverte che questa comunanza di caratteri è più ideologica che reale. I caratteri appartengono veramente alle sensazioni, e sono poi attribuiti ai sentimenti. Tutti i dati ci sono forniti dal mondo esterno, dalle impressioni che ne riceviamo. La dolcezza e l'amarezza, la chiarezza e l'oscurità, il calore e la freddezza, tutte le qualità di ogni specie sono proprie delle sensazioni, contraddistinguono le impressioni fisiche; quando noi parliamo della dolcezza della lode, o della chiarezza d'un'idea, o del calore di una passione, ci serviamo di modi metaforici. Il fuoco arde; noi facciamo l'ardore morale mediante un processo di astrazione. I sentimenti hanno dunque gli stessi caratteri delle sensazioni per astrazione e similitudine: l'intima loro natura ci è ignota. La conseguenza è pertanto che le sensazioni sono espressive dei sentimenti, non già questi di quelle.

Il cielo è ingombro di nubi; a un tratto si schiarisce e torna sereno. Il suo mutamento somiglia all' intimo nostro mutamento, quando, dissipate le inquietudini, la tranquillità torna a regnare dentro di noi. Noi diciamo pertanto che la tranquillità morale ha gli stessi caratteri della serenità fisica, e alla vista del cielo sereno ci

sentiamo disposti alla pace. Questo adattamento del morale al fisico, questa trasmissione al morale delle qualità dei caratteri fisici rivelatici dalle sensazioni, si chiama simpatia: la nostra serenità, alla vista del cielo sereno, è eccitata simpaticamente. Simpatizzare, o *simpatire*, significa *sentire insieme;* ma, quando noi siamo sereni col cielo, non possiamo dire propriamente che sentiamo insieme col cielo, perchè il cielo non sente. Mettiamoci invece dinanzi a un uomo dolente: vediamo allora membra accasciate, lineamenti scomposti, occhi socchiusi o stravolti, e udiamo una voce cupa o stridente. Queste qualità delle sensazioni: accasciamento, scomposizione, stravolgimento, cupezza, stridore, eccitano dentro di noi, per vera virtù simpatica, uno stato d'animo eguale a quello dell'uomo dolente. In quest'ultimo caso, e sempre che, come in quest'ultimo caso, l'espressione ci rivela un interiore stato altrui, Sully Prudhomme chiama l'espressione obbiettiva. Quando invece, come dinanzi al cielo sereno, una sensazione, un'impressione del mondo esterno determina in noi uno stato d'animo, senza che vi sia una vera vita nella cosa espressiva, l'espressione è subbiettiva. Questa distinzione ha bisogno di essere approfondita e schiarita.

Non vi può essere espressione, e perciò oggetto espressivo, se non c'è impressione, e perciò oggetto impressionato. Ciascuno di noi è un soggetto; tutta la natura circostante è piena di oggetti. Bisogna dire, pertanto, che l'espressione, consistendo negli oggetti, è sempre obbiettiva; e che

l'impressione, appartenendo al soggetto, è sempre subbiettiva. Ma quali e quanti sono gli oggetti circostanti a ciascuno di noi? Sono infiniti di numero, e diversissimi di qualità: dagli uomini nostri simili, agli animali, alle piante, alle cose inanimate. Consideriamo un uomo: noi, soggetto, abbiamo in tal caso dinanzi un oggetto che è a sua volta un altro soggetto. Allora l'espressione e l'impressione corrispondono puntualmente e totalmente. L'oggetto, essendo un uomo come noi, esprime cose che ci impressionano come se le avessimo espresse noi stessi. Quando vediamo quest'uomo atteggiarsi come noi ci atteggiamo, naturalmente gli attribuiamo le stesse passioni e gli stessi sentimenti che determinano in noi atteggiamenti simili. Se quest'uomo ride, diciamo che è allegro, se piange che è triste, se minaccia che è irato; come noi siamo allegri, tristi e irati quando ridiamo, piangiamo e minacciamo. L'espressione di quest'uomo, di quest'oggetto che è un soggetto, è veramente obbiettiva.

Consideriamo ora un cavallo, un cane, un qualunque animale: possiamo ancora dire che dentro di lui operano gli stessi nostri sentimenti e le stesse nostre passioni? Che cosa sappiamo dell'intima sua natura? Essa è simile alla nostra solo in parte. L'espressione di questi esseri è meno chiara, è chiara soltanto per quel che c'è di comune fra la loro natura e la nostra. Passiamo nel mondo delle piante: opera anche qui la vita, ma una vita ancora più rudimentale, incosciente. Arriviamo nel mondo degli oggetti inerti: vi sono

ancora qui forze operanti, ma forze cieche. Ora, se tutti questi oggetti hanno un'espressione obbiettiva, l'espressione loro è sempre più ambigua, confusa ed oscura. Che cosa esprimono? Non c'è veramente in essi una virtù rivelatrice, una potenza di significazione, un' anima eloquente. Tuttavia noi vi troviamo un senso, un' espressione: diciamo che un cielo è ridente, che un paesaggio è triste, che il fiume è vorace, che la montagna è inclemente, che il vento è rabbioso, che l'onda è perfida, che i fiori amano: a tutta la natura, le intime essenze della quale ci sono ignote, accordiamo un' anima simile alla nostra; non potendo saper nulla di ciò che è il mondo esteriore, lo giudichiamo dall' interno mondo delle nostre idee e delle nostre passioni. È quel fenomeno dell'antropomorfismo che Sully Prudhomme mette in evidenza. Il nostro proprio tipo si sostituisce all'ignota essenza delle cose, invade il mondo, lo fa in certo modo uomo sotto un'infinità di forme diverse. Da quest'opera dipende l'espressione di tutti gli oggetti esteriori diversi da noi. L'espressione, dunque, non è tanto in essi, quanto è da noi attribuita ad essi. Di questa attribuzione tutti gli uomini sono capaci, ma non egualmente. Se tutti trovano un' espressione di tristezza nel cielo velato, soltanto i poeti dicono che la rosa esala l'anima sullo stelo illanguidito. Qui non c'è dunque vera espressione, espressione dell'oggetto, obbiettiva; ma un'impressione nostra che, per antropomorfismo, noi obbiettiviamo mutandola in espressione attiva, cosciente, degli og-

getti inerti. Tranne quindi il caso di un oggetto il quale sia attivo, cosciente, e perciò soggetto a sua volta, e oggetto solo relativamente a noi, — nel qual caso abbiamo una vera espressione obbiettiva — la significazione di tutti gli altri oggetti è opera nostra, è attribuzione operata da noi.

Se l'antropomorfismo non è vera espressione, ma attribuzione di espressione, neanche è vera espressione quell'altro fenonemo di associazione psichica, grazie al quale non solamente risorgono le sensazioni e le idee passate — che sarebbe la reminiscenza pura e semplice — ma sono colti i rapporti anche più lontani fra le passate e le presenti. Per quest'opera della mente l'espressione è spesso adulterata, sopraffatta ed invertita. L'alba radiosa è solitamente espressiva della serenità, del sollievo e della gioia; ma se noi ne vedemmo spuntare una mentre eravamo in preda a un dolore atroce, la vista di nuove albe può risvegliarlo in noi. Non c'è vera espressione se non quando c'è comunanza di carattere — o per meglio dire similitudine — fra la sensazione e la cosa espressa, nè l'associazione è espressione; tuttavia essa produce effetti espressivi che è talvolta impossibile sceverare dai genuini. Il principio dell'associazione ha così gran parte nel sistema di alcuni filosofi, che il Fechner, per citarne uno, paragona l'espressione vera allo scheletro, all'ossatura, e l'associazione alla carne che riveste e dà forma.

II.

Tiriamo le somme. L'espressione degli oggetti dovrebbe essere obbiettiva; ma per l' antropomorfismo che interpreta umanamente l'anima delle cose, per l'associazione psichica che arricchisce, modifica e inverte le significazioni più chiare, nel mondo della natura l'espressione è principalmente subbiettiva, personale, relativa a chi la coglie. Le sole espressioni obbiettive, o le più obbiettive fra tutte, sono quelle dei nostri simili, degli altri uomini.

Che cosa sarà da dire rispetto al mondo dell'arte? Noi dovremmo dire che l'opera d'arte è espressiva come l'oggetto reale che riproduce, se non fosse che l'oggetto non è veramente riprodotto: ne è data soltanto un'immagine, l'immagine concepita dall'artista. Quindi tutte le volte che ci troviamo dinanzi a un'opera d'arte rappresentante un oggetto qualunque, noi siamo bensì tentati di attribuirle, come all'oggetto vero, una espressione nostra propria, subbiettiva; ma, intanto che l'oggetto vero si presterebbe a questa attribuzione, l'immagine offerta dall'artista vi si presta meno, perchè già contiene e presenta i caratteri che egli vi ha impressi. L' opera d'arte ha una espressione, in questo senso, principalmente obbiettiva; nel senso, vogliamo dire, che l' oggetto non è più il vero oggetto, ma il prodotto e la rivelazione del soggetto, diverso da noi, che

lo ha apprezzato. Questa distinzione non fa Sully Prudhomme, per il quale l'opera d'arte ha una espressione obbiettiva « quando esprime un'essenza latente con la quale l'autore ha dovuto simpatizzare, ma che non è la sua propria ». Ora nell'opera d'arte dove sono espresse le essenze latenti più nitide, c'è sempre qualche cosa della latente essenza del loro autore; e come mai, se questi ha dovuto simpatizzare con la cosa significata, non ha espresso un sentimento proprio? Se ha simpatizzato, vuol dire che ha sentito. Dall'altra parte Sully Prudhomme assegna all'opera d'arte un'espressione subbiettiva quando essa esprime l'essenza latente dell'autore. Questa essenza è espressa sempre in tutte le opere d'arte; non ce n'è alcuna, per definizione, che non sia dovuta a un artista; il quale, riproducendo qualche cosa, vi ha messo anche qualche cosa di sè stesso. Ma quest'opera che ha un'espressione tutta subbiettiva per lui, autore, il quale si è trovato dinanzi alla cosa reale, ha un'espressione tutta o principalmente obbiettiva per lo spettatore, il quale cerca bensì di apprezzarla, come la cosa reale, secondo la sua propria natura; ma vi trova l'apprezzamento conferitole da chi l'ha creata. E per evitare complicazioni e confusioni, come Sully Prudhomme prudentemente vuol fare, bisogna in conclusione osservare che, nell'espressione naturale, vi sono due cose: un oggetto espressivo e un soggetto esprimente; nell'espressione artistica fra queste due cose sta di mezzo una terza: l'artista. La conseguenza del suo in-

tervento è che gli oggetti sono due: il reale, e l'immagine sua; e che due sono anche i soggetti: quello del creatore e quello dello spettatore.

Ma lasciamo da parte questa discussione un poco troppo filosofica, e torniamo a quel fenomeno dell'antropomorfismo che dà ragione dell'apparente espressione degli esseri diversi da noi e delle cose inerti.

Già vedemmo che le sensazioni sono espressive dei sentimenti, non questi di quelle, perchè non c'è tra loro una vera comunanza di caratteri, ma una simiglianza, una metaforica estensione ai sentimenti dei caratteri appartenenti alle sensazioni. L'antropomorfismo è quasi come un tentativo di reazione, quasi come uno sforzo per ristabilire un' equazione realmente impossibile. Noi ignoriamo la vera essenza delle cose diverse da noi, delle quali soltanto le sensazioni ci dànno un'idea; ignoriamo anche la vera nostra essenza, la vera qualità dei nostri sentimenti, che definiamo con lo stesso linguaggio delle sensazioni. Posti fra queste due ignoranze, stabiliamo l'identità fra il mondo esterno e l'intimo, tra il fisico ed il morale. Vediamo un cielo, una terra, un mare: questo paesaggio ha certe linee e certi colori nei quali troviamo qualità affini a un certo stato d'animo; lo stato d'animo sorge in noi senza che nel paesaggio vi sia un'anima come la nostra. Ma noi glie la conferiamo, e diciamo con l'Amiel che il paesaggio, cosa inerte, o se non altro ignota e dissimile da noi, è uno stato d'animo. Sully Prudhomme osserva acutamente che

tanta è la difficoltà di considerare nelle forme la rappresentazione delle forze interne, dei principii animatori da queste ricoperte, che spesso ci impressionano più i loro caratteri meno importanti. Basta, per esempio, che un animale sia più grande d'un altro e che la sua struttura si avvicini più alla nostra, perchè esso ci interessi maggiormente; un piccolo insetto, sia mirabile quanto si voglia, non è per noi rispettabile, mentre il cavallo ci par bello e nobile. Se poi la forma d'un animale si avvicina alla nostra moltissimo e troppo, accade un'altra cosa: la bellezza che inconsciamente gli chiediamo, è la bellezza umana; e poichè non ve la troviamo, la sua espressione ci dispiace. Il Rosenkranz, nella sua *Estetica del brutto*, non ha tenuto il debito conto di questo fatto. Egli dice che vi sono certi animali, come le scimmie, positivamente brutti, d'una bruttezza costituzionale, perchè la natura non bada ad altro che a proteggere la vita della specie. Più cautamente Sully Prudhomme osserva che « per sapere se le scimmie sono brutte bisognerebbe chiederne... alle scimmie ».

III.

Quali sono i caratteri delle sensazioni e come si possono essi estendere ai sentimenti?

Il primo di tutti, quello che è veramente comune alle due serie di fenomeni, consiste nell'esser tutti coscienti; per questa ragione sen-

sazioni e sentimenti hanno nomi diversi che però vengono entrambi da *sentire*. Sully Prudhomme nota che per conseguenza la sensazione è espressiva dell'intelligenza: la sensazione della luce è fra tutte la più espressiva, perchè, rischiarando gli oggetti, permette di apprezzare i loro rapporti, e l'apprezzamento dei rapporti è l'azione principale dell'intelligenza. Vengono poi le sensazioni tattili, espressive anch'esse dell'intelligenza perchè noi sentiamo la nostra attività fisica esercitarsi ad afferrare gli oggetti materiali come lo spirito afferra l'immateriale suo oggetto. Le percezioni uditive, come più subbiettive, come più indipendenti dall'oggetto, esprimono meno bene la funzione intellettuale, che presuppone essenzialmente l'oggetto sul quale esercitarsi.

Il secondo carattere comune a tutte le sensazioni è la composizione o complessità; si può anzi dire che non esistono sensazioni semplici, elementari. Ma tale composizione non avviene sempre ad un modo; diversi odori o sapori, infatti, quando sono avvertiti nello stesso tempo, si modificano talmente da perdere il loro carattere. I colori e le note possono ugualmente confondersi; ma possono anche formare certi composti nei quali, pure modificandosi, restano distinti. Perchè le sensazioni diventino materiali d'arte, occorre appunto questa condizione: che si possano comporre, modificandosi ma restando distinte nel tempo stesso: questa è la ragione per la quale le sensazioni olfattive e del gusto non

possono dar luogo a prodotti artistici; la profumeria e la cucina, checchè ne pensino taluni, non sono arti. Il carattere espressivo nella composizione delle percezioni sensibili è l'ordine. L'atto eminentemente intellettuale è infatti quello di far scaturire l'unità dalla diversità, di trovare il rapporto comune che leghi gli elementi disparati. Così non c'è fisonomia senza l' unità risultante dall'ordine dei lineamenti; e l'armonia di questi ultimi è espressiva dell'intelligenza.

Un nuovo carattere importante delle percezioni sensibili è il movimento: esso si avvera nello spazio, e ci è manifestato principalmente dalle sensazioni visive; ma anche il ritmo musicale è una specie di movimento nel tempo. Ora tanto questo carattere è comune agli stati psichici, che le stesse passioni sono dette *movimenti* o *moti* dell'animo. Il movimento è espressivo così nelle sensazioni visive come nelle uditive: in musica la maggiore o minore rapidità del ritmo esprime il languore o la vivacità delle commozioni; nel disegno e nella plastica è espressiva la facilità o la difficoltà con la quale lo sguardo segue le linee e le forme; la forma, come ha detto il Bergson, è il disegno di un movimento.

Ancora: tutte le percezioni sensibili, i suoni, i colori, gli odori, la resistenza, ecc., sono suscettibili di diversi gradi di intensità; ora la nostra propria esperienza ci ammaestra che uno dei caratteri più salienti delle affezioni morali è appunto la variazione dell'intensità. Finalmente, tutte le sensazioni hanno qualità affettive, sono

cioè gradevoli o sgradevoli o indifferenti; tale carattere, che contraddistingue anche gli stati psichici, è quindi altamente espressivo.

Ciascuna arte, creando sensazioni particolari, consegue particolari espressioni; ma, poichè vi sono caratteri comuni a tutte le sensazioni, c'è fra tutte le arti una naturale affinità. L' importanza del concetto di analogia fra le arti è, ai nostri giorni, tanta, che merita una trattazione speciale.

ANALOGIA DELLE ARTI

NELLA produzione artistica contemporanea si è notata, con biasimo da parte di alcuni, con soddisfazione di altri, una tendenza all' invertimento dei processi e allo scambio degli effetti. I musicisti hanno preteso dipingere come i pittori e narrare come i romanzieri; i poeti hanno voluto sonare come i musicisti e scolpire come gli scultori. Un breve esame di questi fatti non sarà inopportuno prima di vederne il significato e di criticarne il fondamento.

I.

Teofilo Gautier, autore di una *Sinfonia in bianco maggiore*, afferma nella prefazione ai *Fleurs du mal* che lo stile di Tertulliano « ha il nero splendore dell'ebano ». Per il poeta, dice egli, le parole hanno, oltre la significazione conven-

zionale che ad essi si attribuisce, uno speciale valor proprio: « vi sono parole diamante, zaffiro, rubino, smeraldo; ve ne sono altre che luccicano come fosforo quando sono strofinate ». Ed ancora egli dà lode al Baudelaire per aver saputo esprimere l'inesprimibile: « quelle sfumature fugaci che stanno fra il suono ed il colore e quei pensieri che somigliano a motivi di arabeschi o a temi di frasi musicali ». Lo stesso Baudelaire, del resto, disse che l'anima sua libravasi tra i profumi come l'anima degli altri uomini si libra tra le melodie. Gli effluvii odorosi non equivalevano per lui solamente ai suoni, ma anche ai colori:

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies.

Se il Baudelaire parla di profumi verdi, il nostro Carducci ha detto verde il silenzio; in un verso di Gabriele d'Annunzio

Canta la nota verde d'un bel limone in fiore.

Da queste immagini letterarie alle invenzioni immaginarie di alcuni moderni francesi c' è un gran passo. Luigi La Rosa, nel suo opuscolo sulla *Inversione delle arti*, ne riferisce molte. L' « organo da bocca » di Joris Karl Huysmans è una delle più famose. Quel romanziere attribuisce al marchese des Esseintes l'invenzione di un organo composto non già di canne dove l'aria vibri, ma di bariletti dai quali i liquori

sprizzano: corrispondendo il sapore del *curaçao* al suono del clarinetto, e il *kümmel* a quello dell'oboe, e la menta al flauto, e il *kirsch* alla tromba, il matto protagonista si suona le sinfonie sul palato. Costui è un personaggio inventato, il suo organo dei sapori non esiste; persone vive sono invece quei poeti « strumentisti » a capo dei quali sta Renato Ghil, trovatore delle equivalenze fra suoni vocali e strumentali. Con le parole egli vuol dare « l'equivalente immateriale e matematico » degli strumenti; nè si restringe a questa sola corrispondenza, ma ne trova anche fra suoni e colori. Già Arturo Rimbaud aveva definito nel suo celebre sonetto il colore delle vocali:

> A noir, E bleu, I rouge, U vert, O jaune;

ora il Ghil, in un altro sonetto, assegna, oltre che il colore, anche il valore orchestrale di ogni vocale:

> A, claironne vainqueur en rouge flamboiement.
> E, soupir de la lyre, a la blancheur des ailes
> Séraphiques. Et l'I, fifre léger, dentelles
> De sons clairs, est bleu célestement.
>
> Mais l'archet pleure en O sa jaune mélodie,
> Les sanglots étouffés de l'automne pâlie
> Veuve du bel été, tandis que le soleil
>
> De ses baisers saignant rougit encore les feuilles.
> U, viole d'amour, à l'avril est pareille:
> Vert comme le rameau de myrte que tu cueilles.

Paragonando le due serie di equivalenze, risulta che mentre gli autori sono d'accordo nel

veder gialla l'**O**, verde l'**U** e l'**E** bianca, discordano riguardo alle altre vocali: l'**A** è rossa per l'uno e nera per l'altro, l'**I** è rossa per il primo e azzurra per il secondo. Con fondamenti così solidi, il Ghil ha scritto un intero trattato, mescolando insieme poesia, musica e pittura.

Ma le analogie e le equivalenze delle sensazioni non sono scoperta dei letterati modernissimi. Il Daubresse rammenta in una sua nota sull'audizione colorata che Leonardo Hoffmann sin dal 1786 assegnò questi rapporti fra i colori e i suoni degli strumenti: indaco il violoncello, oltremare il violino, giallo il clarinetto, rosso vivo la tromba, cremisi il flauto, rosa l'oboe, violetto lo zufolo. Più tardi Gioacchino Raff diede equivalenze molto diverse: per lui il suono del flauto non è cremisi, ma azzurro; l'oboe non rosa, ma giallo; lo zufolo non violetto, ma grigio scuro; soltanto nel giudicare scarlatta la tromba si avvicina al giudizio dell'Hoffmann. Per il compositore Ehlert l'aria in *la* maggiore dello Schubert è « d'un calore tutto soleggiato e d' un verde tenero ». Per il Nüssbaumer la nota *re* è scura con righe chiare, *fa* castana, *mi* cuoio cupo e azzurro di fioraliso, *la* giallo camoscio, *sol* giallo limone, e via discorrendo. Più numerose testimonianze si trovano in un libro del dottor de Mendoza su questa audizione colorata, alla quale corrisponderebbe il fenomeno reciproco che il Daubresse chiama visione sonora. Qualcuno, per esempio, ha affermato di udire un ronzio contemplando il cielo stellato, e di provare una sen-

sazione di silenzio al tramonto del sole. Altri colorano anche i periodi storici e i giorni: la domenica sarebbe bianca. Altri ancora colorano gli odori, le parole, le cifre, le figure geometriche. Di qui gli sconfinamenti delle arti.

La naturale affinità tra la pittura e la scultura è evidente nel bassorilievo; ma ai nostri giorni, nell'opera di alcuni scultori, si vedono, secondo il La Rosa, « certi raggruppamenti, certe omissioni, certi sottintesi che soltanto il pittore potrebbe permettersi; certi desiderii di trasparenze che soltanto il pennello potrebbe raggiungere ». Meno evidenti sono i tentativi di inversione nell'architettura, e soltanto lo Schelling potè dire, teoricamente, che l' architettura è la musica dello spazio, e che contiene una parte ritmica, una armonica e una melodica. « La distanza delle colonne nello spazio corrisponde, per il filosofo, alla distanza ritmica dei toni nel tempo; la proporzionalità dei rapporti spaziali alla proporzionalità numerica delle vibrazioni sonore. La melodia architettonica risulta poi dall' unione del ritmo con l'armonia. Un tempio sarebbe, secondo lo Schelling, un concerto simultaneo di armonie nello spazio, una musica sentita con l'occhio ». Non si è tuttavia visto ancora un architetto costruire un palazzo sinfonico o un padiglione ballabile: sebbene un compositore siciliano « tentò indovinare le note musicali cui corrisponde un capitello corinzio..... ».

Per concludere, noi vediamo che questa inversione delle arti, tentata praticamente o solo

accademicamente e romanzescamente affermata, dipende dalle analogie e dalle corrispondenze che vi sarebbero fra le diverse impressioni dei sensi: i profumi e i sapori sarebbero espressivi come i sùoni, i suoni come i colori e le forme; pertanto tutti i sensi ne formerebbero uno solo, come uno solo ne formavano per il Baudelaire:

O métamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un:
Son haleine fait la musique
Comme sa voix fait le parfum.

II.

Al senso unico del Baudelaire corrisponderebbe l'arte unica. Uno studio di Guido Cremonese intitolato *La solidarietà nell'arte* tende appunto ad affermare che tutte le arti hanno le stesse leggi, che l'arte è una sola; quelle che noi chiamiamo arti « non sono che differenti espressioni di uno stesso principio e di una stessa serie di leggi; tecniche varie ossequenti ad un solo codice... L'arte è la legge, l'*idea*, la figura psichica di ciò che si vuole descrivere, sia collo scalpello che col verso od altrimenti; e lo scultore, il pittore, il poeta, il musicista afferrano, concepiscono plasmano, maturano l'idea in uno stesso modo e la traducono in fatto seguendo uno stesso cammino psichico. Siccome, poi, ciascuno di essi ha l'abitudine di rendere il pensiero sia col pennello

che con lo strumento musicale od altrimenti, ne deriva che l'estrinsecazione artistica ha aspetto diverso, quantunque in sostanza sia identica; e ne deriva pure che l' arte è un esercizio tecnico per mezzo del quale si può riprodurre variamente una stessa idea, sia facendone un quadro, sia una statua, una strofa od altro ».

Il Cremonese afferma, per dimostrare il suo concetto, che la legge comune a tutte le arti è quella della prospettiva. La prospettiva comprende quattro effetti: di colorito, il quale consiste nello sbiadirsi delle tinte secondo che gli oggetti si allontanano; di linea, il quale consiste nel progressivo confondersi dei contorni degli oggetti e dei loro particolari nella distanza; di proporzione, il quale consiste nell'impiccolirsi degli oggetti; e finalmente di posizione, il quale consiste nel mutarsi del rispettivo collocamento degli oggetti secondo il punto di mira. Questi quattro effetti proprii della pittura sono conseguibili, secondo l'autore, da tutte le altre arti.

In poesia vi sono effetti di colorito, perchè « il colore è un'idea ». Senza dubbio: io posso avere un'idea del color rosso sia vedendolo direttamente, quando il pittore spalma questo colore sulla tela, sia indirettamente, per suggestione, quando lo scrittore adopera la parola *rosso*. Tuttavia l'intensità dell'idea è molto diversa nei due casi; la parola *rosso* non mi dà la sensazione presente di questo colore, ne evoca soltanto il ricordo. Con le parole noi non possiamo avere idea di colori che non abbiamo

già visti, incapacità che esperimentiamo tutti i giorni, quando la moda femminile adotta gradazioni di tinte battezzate con nomi nuovi. Le parole sono anche incapaci di farci vedere le cose, le forme delle cose che non conosciamo. Il paesaggio pittorico avrà dunque il suo equivalente nella descrizione poetica; ma la descrizione non sarà un paesaggio visto attualmente, sibbene rammentato. La corrispondenza fra l'arte descrittiva e la pittorica non è dunque perfetta: il poema e il romanzo non mi fanno vedere direttamente le cose, me le rammentano soltanto, e non me le rammentano se non le ho già viste; il quadro mi fa vedere le viste e le non viste.

Certi lavori letterarii sono detti *a forti tinte;* ma qui, evidentemente, non si parla più del colore nè delle forme. « Il componimento letterario, » dice il Cremonese, « a base di violenza, di colpi di spada o di delitto, quello in cui lo scrittore si vale di eccessi di idea per sostenere una tesi, corrisponde al quadro dal colorito vivace ». Questa analogia non si può ammettere. Al romanzo *a forti tinte* corrisponde il quadro che rappresenta azioni straordinarie, spaventevoli, atroci; questo quadro può esser dipinto a mezze tinte, con toni neutri; come quel romanzo può essere scritto con uno stile grigio ed oscuro. L'analogia, fra i prodotti di diverse arti, va cercata tra forma e forma, tra contenuto e contenuto; non già tra la forma dell'una e il contenuto dell' altra. C'è anche una intonazione morale, una « tinta intellettuale », secondo l'espressione del Cremonese;

e in questo senso le analogie si possono estendere molto lontano; ma quanto più sono lontane, tanto meno sono probabili.

« È difficile cercare il colore nella parola », riconosce il Cremonese; ma egli lo cerca nei suoni sillabici. « Si può dire che le consonanti rappresentino varii tratti di linea cui le vocali coloriscono dando loro un valore sonoro ». Anche questa analogia è molto e troppo larga. Consonanti e vocali sono indissolubilmente legate insieme; il disegno può stare senza il colore. E dal fatto che le consonanti coloriscono le parole, non si può dedurre che le coloriscano *come* le tinte il quadro. Il suono è vibrazione, ed anche il colore; e l'unica differenza consisterebbe, secondo i fisici, nella maggiore o minore rapidità; le vibrazioni da sedici a trentadue mila settecento sessantotto per minuto secondo sono percettibili come suoni; quelle da quattrocento trilioni a settecento cinquantasei trilioni per secondo, come colori. Ma questa differenza, che è fisicamente di sola quantità, si traduce, psichicamente, in differenza di qualità. Il suono è suono, e se pure l'audizione colorata fosse un fenomeno costante ed universale, bisognerebbe ancora che una stessa impressione acustica fosse vista con uno stesso colore; la qual cosa non accade. E il colore, universalmente e costantemente, non può essere rappresentato, coi suoni, se non per suggestione, per rammemorazione.

Passando ad altri effetti prospettici, alla linea ed alla proporzione, il Cremonese li trova anche

nel romanzo. « In un buon romanzo il protagonista dev'essere ben descritto; il suo carattere, delineato perfettamente, deve apparire netto al lettore; mentre i personaggi di secondo ordine vanno appena abbozzati, quelli di terzo devono essere addirittura degli accenni, delle sfumature ». Questa analogia è innegabile; però gli effetti di proporzione, in pittura, sono soggetti a leggi rigorose; fra la distanza dei piani e la grandezza degli oggetti vi è una vera e propria proporzione matematica; nel romanzo o nel poema la proporzione è più arbitraria, è quístione di gusto, non di misura. Egualmente innegabile, ma non così rigorosa come il Cremonese vuole che sia, è l'analogia fra il dramma e il quadro. Nel dramma « le scene che variano a seconda della loro importanza, corrispondono perfettamente ad un effetto di distanza nella prospettiva del quadro ». Questa e qualche altra simile corrispondenza si può affermare, ma non credere perfetta. Lo stesso autore lo riconosce, perchè distingue due forme di prospettiva, la fisica e la morale, avvertendo che quella alla quale si adattano le leggi rigorose è la fisica, mentre l'altra « è una semplice questione di logica »; e ancora perchè, notando che la prospettiva è un fatto materiale, che nel quadro non si rende realmente ma si rappresenta soltanto con l'artifizio delle linee, riconosce « che tanto meno si renderà a perfezione la prospettiva con mezzi psichici », cioè con pensieri espressi per via di parole.

Della musica il Cremonese dice che è « indubitabilmente un' arte descrittiva, come tutte le

altre ». Tuttavia soggiunge che le descrizioni musicali « invece di toccare i sensi colpiscono il sentimento ». Più esatto sarebbe dire che la musica non descrive tanto le cose sensibili quanto esprime gli oggetti morali, i moti dell' anima. Anche in musica si può sotto un certo senso parlare di linea: l' opera musicale deve conseguire quella che nel quadro si chiama unità di disegno, senza di che si hanno lavori slegati. Una analogia ingegnosamente osservata è quella fra i due nuovi processi, fra le due nuove tecniche del wagnerismo e del divisionismo. Come nel divisionismo, invece delle mezze tinte, si adoprano a tratteggi, a puntini, i colori interi, dei quali a una certa distanza si vede la sintesi; così nella orchestrazione wagneriana si coglie la somma delle varie parti affidate ai singoli strumenti: « la parte melodica diviene il contorno del disegno, la parte di accompagnamento diviene la linea tratteggiata ». Ma difficilmente si concepisce come il divisionismo possa estendersi, « nel concetto e nella tecnica », a tutte le altre arti, alla scultura, all'architettura, alla poesia, secondo predice il Cremonese. E tra la musica e la pittura questa analogia di processo non implica analogia dei risultati; perchè nè il divisionista può rendere nel quadro gli effetti musicali, nè il musicista in orchestra i pittorici.

L'impressionismo è una qualità, come ben nota l'autore, comune a varie arti: dalla pittura è passato alla scultura, la quale tende, come vedemmo col La Rosa, ad assumere il carattere di abbozzo

o di macchia; c' è anche un impressionismo in musica e in poesia: il Cremonese cita opportunamente Orazio: « *Ut pictura poesis...* »; ma similitudine non è identità, il paragone non è equazione. A parte il fenomeno dell' audizione colorata, che il Cremonese non adduce a conforto delle sue teorie, e che, se fosse universalmente e costantemente apprezzato, dimostrerebbe senz'altro l'identità del suono e del colore; a parte questo fenomeno, il linguaggio ordinario nota una comunanza di carattere fra la pittura e la musica quando chiama certe voci *bianche*, e quando riferisce l' intonazione ai colori; ma questa comunanza di caratteri, colta « ideologicamente e inconsciamente », è condannata a restare ideologica e a non uscire dall'inconscio. Il Cremonese parla di « acquerelli musicali » e di « descrizioni ad olio »: espressioni che, prese alla lettera, non hanno significato.

III.

A stabilire razionalmente le analogie fra le varie arti occorre prima vedere le analogie fra le impressioni dei diversi sensi sui quali esse agiscono. Queste analogie esistono innegabilmente. Quando noi chiamiamo con uno stesso nome, col nome di senso, le varie facoltà del tatto, del gusto, dell'odorato, dell' udito e della vista, già ammettiamo, senza ancora saperlo, che qualche cosa di affine è tra loro, che comune

è il fondo o il sostrato sul quale risiedono, o il modo col quale si esercitano. La teoria dell'espressione enunziata da Sully Prudhomme ci ha mostrato che tutte le sensazioni sono coscienti, che tutte sono complesse, che in tutte vi sono movimenti e diversi gradi d'intensità e diverse qualità affettive. Alcuni pensano che i sensi corrispondano più intimamente, che vi sia una sola cellula sensitiva nella quale risieda l'unico e multiforme senso baudeleriano; ma questa è affermazione ipotetica. L'audizione colorata della quale già tenemmo parola non si può negare; ma se non dipende dalla suggestione o dalla associazione delle idee, è con tutta probabilità un fenomeno morboso. Le trasposizioni dei sensi sono proprie dell'isterismo, e patologiche senz'altro. Nello stato di salute le sensazioni provenienti dai diversi sensi hanno di comune soltanto i caratteri dianzi definiti; del resto esse sono singolari e intraducibili. Dall'accertata comunanza di caratteri deriva una innegabile analogia fra le arti; l'irriducibilità dimostra come, tranne che nei casi morbosi, si burlino del pubblico quegli artisti che pretendono eccitare sensazioni diverse da quelle proprie alla loro arte.

Teofilo Gautier narrava le sue impressioni di audizione colorata solo quando era in preda all'*hascisch*. Artisti la cui costituzione sia isterica o in generale neuropatica sono sinceri nei loro tentativi d'inversione artistica; e questa nostra età li gusta perchè le malattie nervose e gli squilibrii cerebrali sono purtroppo molto frequenti.

Eccettuati i casi patologici, ogni arte ha il suo linguaggio e le sue forme. Una stessa idea non si può, come vuole il Cremonese, riprodurre variamente in un quadro, in una statua, in una strofe, in una sinfonia, in un edifizio, in un romanzo; ma, al contrario, bisogna riconoscere, col Sully Prudhomme, che inventare, in un'arte qualunque, vuol dire « pensare in quest'arte », e che vi sono idee pittoriche, musicali, architettoniche « assolutamente irriducibili »; queste idee sono i *motivi*, che non bisogna confondere con i soggetti. Uno stesso soggetto può convenire a parecchie arti insieme; per esempio: una madre che allatta il suo bambino è un soggetto per lo scultore ed il pittore; ma finchè questo soggetto è sprovvisto d'ogni speciale forma sensibile non è *motivo* d'arte: diventa *motivo* quando è pensato dallo scultore o dal pittore. E bisogna anche soggiungere che non tutti i soggetti convengono a più d'una arte: la madre che allatta il bambino non si può rappresentare in musica nè in architettura. Pittura e scultura si possono scambiare molte volte i soggetti perchè, fondate entrambe sul senso della vista, imitano gli aspetti, le figure, le forme delle cose; nessuna delle due può scambiare i soggetti con l'architettura, che non imita cose esistenti. La musica può, in taluni casi, scambiare i soggetti con la pittura: la vita nella foresta che il Wagner descrive nel *Siegfried*, può essere descritta da un pittore; ma ciascuno dei due artisti coglie nell'oggetto da rappresentare una sola serie di sensazioni: il musicista le acustiche, il pittore le

visive. Udendo la sola esecuzione orchestrale del pezzo wagneriano noi possiamo, a occhi chiusi od aperti, vedere il verde degli alberi; ma questa visione non è eccitata in noi direttamente, sibbene per associazione. Nel mondo sensibile quasi tutti gli oggetti parlano a più di un senso in una volta: quando noi pensiamo alla rosa ci rammentiamo la forma e il profumo di questo fiore: vedendola dipinta ci potrà parere di sentirne l'olezzo, senza che nessun effluvio impressioni le papille olfattive. E l'associazione delle idee, molto più che la comunanza dei caratteri, spiega il valore di molte espressioni. Quando giudichiamo nero il tradimento, facciamo così associando all'idea della perfidia quella delle condizioni nelle quali essa ordisce le sue trame: le tenebre della notte e dei luoghi chiusi.

L'analogia delle arti dipende dai caratteri comuni delle sensazioni. Esse sono, in primo luogo, tutte coscienti; ma l'analogia dipendente da questo carattere è molto larga e lontana. Esse sono poi tutte combinabili, e questa è la ragione per la quale tutti i prodotti delle arti sono da noi chiamati composizioni: noi parliamo di composizioni architettoniche, come di musicali: un quadro e un poema sono composizioni come un romanzo e un dramma. La composizione delle sensazioni è espressiva dell'ordine, dell'armonia: in tutti i prodotti di tutte le arti possiamo trovare queste qualità — o il loro difetto.

Il terzo carattere comune alle sensazioni è il movimento: quantunque esso appartenga princi-

palmente alle sensazioni della vista, dicemmo già nel precedente capitolo come e perchè il ritmo musicale è anch'esso un movimento espressivo. Quando i musicisti parlano di un *disegno melodico*, l'analogia che essi stabiliscono non è arbitraria; perchè, quantunque i punti di un disegno coesistano nello spazio, mentre nella melodia le note sono emesse una dopo l'altra, tuttavia queste note coesistono nella memoria, e la loro composizione nella memoria è paragonabile alla composizione delle linee nel disegno. Ma se c'è un disegno melodico, ciò non vuol dire che per via dei suoni si possano rappresentare le forme delle cose.

Tutte le sensazioni sono suscettibili di diversi gradi d'intensità, e questo è il quarto carattere che hanno in comune: ne deriva una analogia che bisogna contenere dentro i limiti naturali. Come in ogni suono si trovano tre cose diverse: l'intensità, l'altezza e il timbro, così, dice Sully Prudhomme, nelle sensazioni visive il maggiore o minor grado d'illuminazione corrisponderebbe all'intensità acustica, la vivacità del colore all'altezza del suono e il colore al timbro. Ma qui già si vede una confusione. Se il colore è l'equivalente del timbro, le sfumature del colore dovrebbero corrispondere alle sfumature del timbro; ora il timbro non è suscettibile di sfumature, di gradazioni: è quello che è. E le sfumature del colore non sono, più propriamente parlando, alterazioni? Il rosa e il vermiglio non sono due colori diversi? Da un colore fondamentale all'altro vi sono gradazioni infinite,

tutte distintamente percettibili; da una nota all'altra vi sono intervalli. E Sully Prudhomme, mentre dice che « la gamma continua è la stessa per tutti i colori come la gamma discontinua è la stessa per tutti i timbri », avverte anche che « non è esatto dire *la gamma dei rossi* o *dei verdi*, come non si può dire la *gamma dei timbri* ».

In questa ed in peggiori confusioni si cade quando si spinge troppo oltre il paragone di due arti diverse come la musica e la pittura, perchè la loro analogia è più ideologica che reale.

Musica e poesia son due sorelle

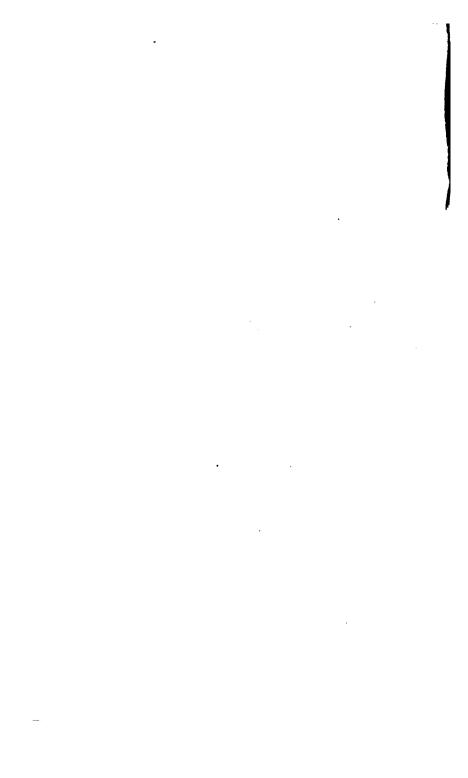
cantò il Tasso, e queste due arti si dànno veramente la mano; ma non come intendono gli strumentisti. Col suono delle parole non si possono rendere gli effetti degli strumenti; si possono imitare certi suoni naturali; e dell'onomatopeia e dell'armonia imitativa non occorre addurre gli esempii. La poesia pertanto può benissimo essere musicale, ma dentro certi confini; perchè con i suoni musicali si rappresentano certi suoni naturali e si esprimono i moti dell'animo, mentre con le parole si possono e si debbono rappresentare tutti gli oggetti ed esprimere tutte le idee.

È impossibile pertanto concludere, come vorrebbe il Cremonese, che non si debba più chiamare arte la pittura o la scultura o la musica, ma « lo spirito sintetico di tutte esse, vale a dire quell'accolta di leggi comuni che regolano il loro esplicarsi e che formano, di per sè, un tutto fi-

losofico, concreto, rigoroso ». Il tutto è filosofico; ma, appunto perchè filosofico, non è concreto nè rigoroso. Quando noi chiamiamo arte tanto la pittura quanto la musica, tanto la poesia quanto l'architettura, riconosciamo implicitamente la loro filosofica affinità. Esercitate tutte dall'uomo, esse rivelano egualmente i caratteri della natura umana. Se è vero che lo stile è l'uomo, in tutte le arti si deve trovare, e si trova infatti, e il Cremonese opportunamente lo nota, uno stesso stile o maniera morale. Essere tutte coscienti è carattere comune a tutte le sensazioni; in tutte le arti c'è pertanto uno stile chiaro od oscuro. Il simbolismo, che il Cremonese giudica mancanza di *linea*, è più propriamente mancanza di chiarezza, di precisione: qualità morali, gradi della coscienza, non della tecnica; perchè nel quadro più simbolico che sia possibile, gli effetti prospettici della linea devono essere e sono rispettati. Tutte le sensazioni hanno intensità diverse e diverse qualità affettive, così in tutte le arti c' è uno stile intenso o tenue, vario od uniforme, rigido o grazioso. Innegabilmente è altrettanto difficile riuscir bene in un'arte come in un'altra; ma che, per essere artisti, bisogni essere « completamente padroni di tutte le tecniche delle varie espressioni d'arte » non si deve concedere. Dalla padronanza di più arti si può certamente trarre molto giovamento; ma non si vede che sia necessario al pittore conoscere la prosodia o al poeta il contrappunto, e viceversa, se l'eccellenza può essere ed è raggiunta in un'arte da chi ignora non solo

le altre più lontane dalla sua, ma anche alcuni generi della sua stessa arte. Grandi paesisti non sono soltanto mediocri scultori, ma infimi ritrattisti; poeti o romanzieri eccellenti cadono miseramente come autori drammatici.

Noi diremo dunque che l'arte è bensì una, ma che questa unità morale ed astratta non implica l'identità reale e concreta delle varie arti.

GERARCHIA DELLE ARTI

costante tendenza dello spirito umano paragonare le cose simili o affini, ed ordinarle per conseguenza secondo la diversa attribuzione di valore e d'importanza. Se le arti non si possono unificare perchè ciascuna ha i suoi proprii motivi, segue i suoi proprii metodi e consegue i suoi proprii effetti, a quale di esse spetterà il primo posto per avere i motivi più notevoli, per seguire i metodi più nobili e per conseguire i più potenti effetti?

Un delicato poeta che fu nello stesso tempo un non volgare filosofo, Victor de Laprade, assegnò ultimamente l'infimo posto alla musica: egli espose le sue ragioni in alcuni saggi di *Critica idealista* e in tutto un libro intitolato appunto *Contro la musica*. Parlare a favore di quest'arte, criticare gli argomenti dell'autore, sarà un modo di veder chiaro riguardo al concetto della gerarchia delle arti.

I.

Contro la musica il Laprade adduce un argomento storico che, come tale, merita di esser discusso prima di ogni altro. Egli dice che l'arte dei suoni, lungamente trascurata nei primi tempi della civiltà, ha fatto enormi progressi nell'êra moderna: essa è dissolvente appunto perchè il suo sviluppo coincide con la corruzione generale. Ora, accordato che la civiltà, dai primi tempi agli ultimi, non abbia fatto altro che indietreggiare continuamente, basta sfogliare un qualunque manuale di storia della musica per vedere come quest'arte non solo non fu trascurata nell' antichità, ma godette del massimo credito. Secondo gli antichi ebbe origine divina: gli Dei stessi la insegnarono agli uomini. Fra gl' Indiani, riferisce il Bonaventura, l' invenzione dello strumento chiamato *vinia* fu attribuito alla Dea della parola « quasi a significare l'unione ideale esistente tra la favella e la musica ». Questa unione non è tutta ideale, è anche reale; perchè le corde vocali e le strumentali vibrano allo stesso modo, producono suoni simili, e lo Spencer ha derivato da questa osservazione la sua teoria dell'espressione musicale della quale ragioneremo fra poco. Notiamo per ora che tra i Greci la musica non fu l'arte dei suoni soltanto, ma si unì con la poesia e con la danza; presso quel popolo, come rammenta lo stesso Bonaventura,

era indecoroso non conoscer la musica, e le quistioni ad essa relative erano quistioni di Stato.

Il Laprade fa alla musica un'altra accusa perchè i suoi cultori possono essere e sono spesso ignoranti di ciò che non riguarda l'arte loro, e perchè i più insigni musicisti, il Mozart e il Beethoven per esempio, non possono menomamente paragonarsi, per la potenza intellettiva, per l'estensione dello spirito, per l'universalità delle attitudini, a un Leonardo o a un Michelangelo. Ma, senza parlare dei genii che non sdegnarono occuparsi della musica insieme con altre cose più gravi, come Pitagora, Sant'Agostino, Boezio, Marziano Capella, e in tempi molto più vicini a noi, Salvator Rosa e il Rousseau e il Goethe, si può concedere a Guido d'Arezzo qualche ingegno inventivo, e Palestrina e Benedetto Marcello non pare che fossero piccole menti, e ai nostri giorni un compositore ha dimostrato che si può essere musicisti e filosofi e critici, e possedere tanta forza e originalità d'ingegno da produrre una memorabile rivoluzione: non c'è bisogno di nominare Riccardo Wagner. Il Laprade potrebbe obbiettare che questo musicista non fu poi tanto originale quanto pare, se è vero che la sua concezione estetica deriva dal concetto che ebbero della musica i Greci, cioè dalla fusione dell'arte dei suoni con altre; ma, se è vero che i Greci ebbero della musica un concetto tanto vasto, non è più vero che quest'arte è l'ultima venuta, la cenerentola delle sorelle: sarà soltanto da riconoscere che la tecnica musicale è stata lenta

nel progredire. E tutto il lavorìo filosofico dei pensatori che precedettero il Wagner dimostra ancora che la musica non è niente affatto incompatibile con le più serie manifestazioni del pensiero. Edouard Rod ha messo in evidenza i rapporti dell'arte wagneriana con l'estetica tedesca; ha notato come in Germania, dove la poetica precede ordinariamente la poesia, e la critica precorre la creazione, la riforma del Wagner già si annunziava negli scritti dei filosofi quando l'autore della *Tetralogia* non era ancor nato. Nella continuazione del suo *Laocoonte*, Lessing diceva: « Sembra che la natura non abbia soltanto destinato la Musica e la Poesia a procedere insieme, ma piuttosto a fondersi in un'arte unica.... Vi fu certamente un tempo in cui esse non formarono che una sola e medesima arte. Io non pretenderò che la loro separazione non si sia operata in un modo naturale, ancor meno biasimerò l'esercizio dell'una o dell'altra; ma mi rincresce che questa separazione sia divenuta tanto assoluta che non si pensa più a riunire le due arti, o che vi si pensi per ridurre una delle due alla di parte ausiliaria subordinata all'altra, senza mirare ad un effetto comune al quale entrambe contribuirebbero egualmente ». E l'Herder, nella sua *Conversazione sopra l'Alceste:* « Se il compositore ordinario che mette orgogliosamente la poesia al servizio dell'arte sua discendesse dalle superbe altezze, cercherebbe, in quella misura almeno che è consentita dal gusto della nazione per la quale lavora, di tradurre nella sua musica

i sentimenti dei personaggi, l'azione del dramma e il senso delle parole. Ma egli si restringe ad imitare i predecessori oltrepassandoli secondo i suoi mezzi; e presto un altro lo lascerà molto indietro, rovesciando la bottega delle opere di orpello ed *innalzando un monumento lirico nel quale la poesia, la musica, l'azione e la decorazione saranno combinate per ottenere un effetto comune* ».

Il Rod ha ragione di avvertire che sarebbe difcile preannunziare *Parsifal* con un linguaggio più chiaro; tanto più che queste non erano idee isolate, ma sintomi della generale inquietudine degli artisti e dei critici intenti ad emancipare il pensiero tedesco delle influenze straniere. L'Hegel, fra gli altri, nel suo capitolo dell'*Estetica* dove studia il rapporto dei mezzi d'espressione musicale col soggetto espresso, dopo aver distinto la musica indipendente dalla musica d'accompagnamento, dice che quest'ultima deve legarsi molto strettamente al soggetto determinato. « Infatti il testo, dando per sè stesso impressioni precise, toglie lo spirito da quello stato di *rêverie* al quale si lascia andare, senza esser turbato, nel corso delle sue impressioni e dei suoi pensieri. Noi non abbiamo più tale libertà di sentire e di gustare questa o quella parte in un pezzo di musica, di essere commossi in questo o quel modo secondo le nostre disposizioni personali. Tuttavia, alleandosi col testo, la musica non deve ridursi in una condizione tanto subordinata che, per riprodurre col loro carat-

tere preciso le parole, essa debba perdere la libertà dei proprii movimenti.... Da un altro canto, l'accompagnamento non deve neppure, come è venuto in moda per opera della maggior parte dei compositori italiani, emanciparsi interamente dal pensiero del testo, scuoterlo come una catena e avvicinarsi così al carattere della musica indipendente. L'arte consiste, al contrario, nel penetrare il senso delle parole, delle situazioni o delle azioni espresse, e in seguito, per mezzo di una ispirazione interiore, nel trovare un'espressione piena d'anima e nello svilupparla musicalmente ».

Questo concetto di un intimo accordo fra le due arti, musica e poesia, è quello appunto del Wagner, il quale nella sua *Lettera a Federico Villot* già avvertiva, per biasimarli, lo sconfinamento e l'inversione delle arti, e dichiarava di volersi attenere alle naturali analogie. « Forte dell'autorità dei critici più eminenti », scriveva egli nel 1861, « con l'esempio delle ricerche del Lessing sui limiti della pittura e della poesia, io mi credetti in possesso d'un solido risultato, cioè: che *ogni arte tende a una estensione indefinita della propria potenza, che questa tendenza la porta finalmente al proprio confine, e che questo confine non potrebbe essere oltrepassato senza cadere nell'incomprensibile, nel bizzarro e nell'assurdo.* Arrivato a questo punto, mi parve vedere chiaramente che ogni arte chiede, quando è ai limiti della propria potenza, di dar mano all'arte vicina; e, rispetto al mio ideale, trovai un

vivo interesse nel seguire questa tendenza in ogni arte particolare, e mi parve di poterla dimostrare con la massima evidenza nei rapporti fra la poesia e la musica, segnatamente considerando l'importanza straordinaria che ha preso la musica moderna ».

La fusione, dunque, della musica e della poesia nel dramma lirico avrà per effetto di modificare la natura delle due arti. La poesia, arte concreta, cercherà di avvicinarsi all'astrazione finchè le sarà possibile; e la musica, arte astratta, dovrà precisarsi compatibilmente coi mezzi dei quali dispone. Abbiamo perciò da una parte i motivi-guida (*leit-motiv*) che rappresentano, annunziano e accompagnano ciascun personaggio; e dall'altra parte un libretto poetico liberato dalle esigenze del dramma, puramente letterario, inteso a « spogliare le azioni umane della loro forma convenzionale », per mostrare « la vita in ciò che essa ha di essenzialmente umano, di eternamente comprensibile ».

È ora facile scorgere la relazione che passa tra la riforma wagneriana e la dottrina estetica dalla quale fu preceduta. La concezione tutta hegeliana della sintesi delle arti, specialmente quella dell'intima unione tra musica e poesia, che costituiscono insieme l'arte *subbiettiva*, per opposizione all'arte *obbiettiva* (rappresentata dall'architettura, dalla scultura e dalla pittura) porta tanto il filosofo quanto il compositore ad ammettere la supremazia della forma teatrale — supremazia, si noti fra parentesi, legittima, perchè

dipendente dalla complessità di spettacoli ai quali più arti pongono mano. Inoltre, l'idealismo trascendente del Wagner è una rivendicazione dell'idealismo dell'Hegel; e tanto il filosofo quanto il compositore studiano l'azione dell'arte drammatica sul pubblico per creare un'arte nazionale. Finalmente, tanto per il filosofo quanto per il compositore, il sentimento estetico si fonde da ultimo col sentimento religioso. « La rappresentazione dell'Amore religioso » dice l'Hegel « è il soggetto più favorevole delle belle creazioni dell'arte cristiana ». E il mistico Wagner del *Parsifal* è condotto anch' egli a considerare l'espressione più generale del bisogno metafisico dell'umanità, cioè la religione, come la principale sorgente d'ispirazione artistica — tesi ch' egli sviluppa in uno dei suoi ultimi opuscoli: *Religione ed arte*.

Diremo noi che una mente come questa, capace di concezioni simili, sia angusta, povera, semplice? Tanto essa è grande, che la stessa scienza, la quale cerca le ragioni del genio nella conformazione degli organi, ha notato, se non misurato, la distanza che la separa dalle menti dei semplici artisti, quantunque grandissimi. Dice infatti il Gallerani, nella sua *Fisiologia del Genio*, che mentre lo sviluppo del lobo parietale è molto maggiore nel genio artistico, si trova invece nello scientifico un più grande sviluppo del lobo frontale: « il genio scientifico presenterebbe quindi alcune condizioni anatomiche diverse da quelle del genio artistico; Richard Wagner perciò si

staccherebbe da Bach e Beethoven in quanto presenterebbe uno sviluppo grande del detto lobo frontale, oltre quello del parietale; Bach e Beethoven avevano, secondo le successive ricerche di His e Flechsig, insieme ad uno sviluppo considerevole delle regioni parieto-occipito-temporali e delle medie cerebrali, uno sviluppo relativamente mediocre del lobo frontale ».

Si conclude da questa non breve dimostrazione che non è niente affatto escluso, anzi è direttamente provato, che si può essere grandi musicisti e grandi pensatori insieme. Se, d'ordinario, i compositori di musica sono ignoranti di tutto ciò che non riguarda la loro arte, altrettanto si può dire dei pittori, degli scultori, degli architetti, degli attori: fanno eccezione soltanto quegli artisti che coltivano le arti della parola, perchè la parola è pensiero.

II.

Il massimo e più serio argomento del Laprade contro la musica riguarda la potenza d'espressione dell'arte musicale. Egli la paragona alla pittura di paesaggio. « Le due arti si servono del medesimo linguaggio, quasi dei medesimi termini: toni, tonalità, armonia, gamma dei sette colori e gamma delle sette note; tanto che il padre Castel pretendeva sonare i quadri sopra un cembalo di sua invenzione. Entrambe hanno la stessa espressione ambigua, con due soli caratteri

ben definiti: la gaiezza e la tristezza. Entrambe valgono principalmente come *complementari:* hanno bisogno d'una sostanza, d'un canevaccio che le sostenga, per avere una significazione, per esprimere un pensiero chiaro e preciso. Una ricopre la forma disegnata, l'altra l'idea parlata, nello scopo comune di accrescere effetto all'opera ».

Qui si trova, prima d'ogni altra cosa, un altro esempio della confusione prodotta dalla soverchia estensione del concetto di analogia delle arti. E, senza ripetere ciò che si disse a proposito della tecnica della pittura e della musica, si vede come la nuova analogia del Laprade sia insostenibile. La musica non sta alle parole come il colore al disegno; perchè vi può essere, e c' è fin che se ne vuole, musica senza parole, ma non c'è colore senza disegno. Nella natura colori e disegni vanno insieme: ogni forma ha qualche colore, e ogni colore sta in qualche forma. E anche nell'arte, se il disegno può stare senza colore, il colore non può stare senza disegno. Quanto ai rapporti delle parole e della musica, noi vediamo che le parole hanno naturalmente, oltre al significato, che corrisponderebbe al disegno, un qualche valore musicale, che corrisponderebbe al colore; ma l'elemento musicale è tanto povero rispetto all'altro, da potersi dire che le parole stanno da sole, incolori. Che cosa è dunque questa musica, diventata arte, e arte tanto invadente, se l'elemento musicale naturale è così meschino e trascurabile? Se tutta l'arte è, come si disse, immagine della realtà, se la scul-

tura dà immagine delle forme, la pittura delle forme e dei colori, il romanzo dei casi umani, di che cosa dà immagine la musica? Quando io vedo uno stupendo ritratto, quando vi fermo a lungo lo sguardo, m'illudo, credo di avere dinanzi l'uomo vivo: quando odo una sinfonia, che illusione provo? Il pittore trae l'immagine dal modello; quali sono i modelli dai quali il musicista trae le immagini sue?

Sully Prudhomme dice che la natura quasi mai fornisce motivi alla musica. Questa espressione non è precisa. L'arte musicale, come tutte le altre, non crea nulla. Essa dà in parte immagine dei suoni naturali: gemiti e fischi del vento, mormorio e scroscio delle acque, fruscio e stormire delle frondi, gorgheggi e trilli di uccelli; ma, principalmente, delle voci umane. Gli uomini, quando sono in preda a vive commozioni, cantano, gridano, urlano, sospirano, singhiozzano: le loro voci, in queste condizioni, hanno qualità particolari che la musica esprime e significa. Ma qui si vede che il rapporto fra la cosa rappresentata e la rappresentazione è in quest'arte molto diverso da quello che si osserva nelle arti figurative. La statua e il ritratto si possono chiamare una copia della persona viva; perchè, quantunque non siano vivi, quantunque non riproducano interamente tutti i caratteri di quella, pure le si accostano molto. Una sinfonia, invece, si discosta molto dai rumori naturali e dalle voci umane; movendo dalla realtà, essa compone e sviluppa con una ricchezza tanto grande gli scarsi ele-

menti da questa forniti, che pare una vera creazione paragonatamente alla imitazione quasi servile della statua e del ritratto. Si vede pertanto che una gerarchia non è possibile, o che ne sono possibili due, ciascuna delle quali è il rovescio dell'altra; perchè, se noi diamo importanza all'imitazione del vero, dobbiamo dire che pittura e scultura sono le più importanti, come quelle che offrono rappresentazioni di una fedeltà grandissima; se invece cerchiamo principalmente la creazione, dobbiamo dare il primo posto alla musica. E ciò che si dice a questo riguardo della musica si può estendere all'architettura, la quale si dilunga tanto dalla realtà da parere anch'essa una vera e propria creazione. La natura le dà linee e figure geometriche, infimi elementi dai quali essa trae, col sussidio della scultura, il miracolo del Partenone. Il Laprade le accorda il primo posto per ragioni che vedremo fra poco; essa lo merita, con la musica, se il criterio dell'assegnazione è la ricchezza della composizione e la novità dei risultati; non lo merita, si deve anzi ridurre all'ultimo, se il criterio è l'esattezza dell'imitazione.

Qual è intanto il valore espressivo delle composizioni e diremo anche, nel senso che si è visto, delle creazioni musicali? Intorno al valore della musica come linguaggio le discussioni dei filosofi non sono ancora finite, e non finiranno, pare, molto presto. Dall'affermazione di Gian Giacomo Rousseau, per cui la musica ha il solo scopo di allettare l'orecchio, alla vivace esclama-

zione che il focoso Berlioz rivolse all'Adam: « Croyez-vous que l'on écoute la musique pour son plaisir? » c'è tutta una serie di opinioni alle quali qualche gran nome conferisce autorità. La critica moderna ha nello Spencer il più attento studioso del problema dell'espressione musicale. Egli spiega con le leggi fisio-psicologiche come la musica tragga origine dalle modulazioni della voce umana nei periodi di eccitazione. Ogni sentimento, sensazione e commozione gradevoli o penosi stimolano il sistema muscolare, in modo che ciascuno di questi fenomeni si rivela per mezzo di una particolare modificazione di certi muscoli. Ora ciascuna inflessione della voce dipende da uno speciale adattamento dei muscoli che agiscono sul petto, sulla laringe e sulle corde vocali, adattamento che è diverso per i diversi sentimenti di piacere o di pena che lo determinano. Così ad ogni variare della commozione corrisponde una qualità, un'intensità, un'altezza speciale di suono; e poichè, mentre noi abbiamo coscienza di ciascuna nostra commozione, percepiamo anche il suono che essa ci fa emettere, così stabiliamo un nesso fra un certo suono e la commozione che ne è la causa; in modo tale che quando quel suono non è emesso da noi, ma ci viene dall'esterno, dagli altri, gli attribuiamo come causa la stessa commozione che lo determinava in noi, e questa commozione altrui nasce in noi per la legge del contagio simpatico. Così, secondo il filosofo inglese, la musica, portando al grado estremo le inflessioni della voce, sa-

rebbe un vero e proprio linguaggio, capace di esprimere con molta precisione tutte le varietà del sentimento. Noi vedremo ora fino a che segno si possa estendere questo valore espressivo; notiamo qui la critica mossa dal Lechalas alla teoria dello Spencer. Secondo quest'ultimo, il valore espressivo dei suoni dipende, in ciascuno di noi, dalla costante esperienza del rapporto che esiste fra le nostre commozioni e le corrispondenti modulazioni della nostra voce. Ora, se è così, come mai si può dire che il compositore, grazie alla straordinaria sua sensibilità, esprimendo commozioni che gli altri uomini non provano o provano debolmente, è capace di eccitare negli uditori sentimenti ad essi sconosciuti? Se un suono è espressivo perchè noi vi riconosciamo la commozione che lo ha prodotto, come potremo trovare in certi suoni che non abbiamo uditi mai l'espressione di turbamenti che mai abbiamo provati? Il Lechalas, a correggere questo difetto, spiega l'espressione musicale con le leggi fisiologiche dell'*azione riflessa* enunziate da Claudio Bernard. Ogni azione sensitiva è capace di reagire sui nervi motori dando luogo a movimenti involontarii; e siccome nei muscoli si immettono, oltre che i filetti motori, anche i filetti sensitivi, e perciò la riflessione non si arresta alle modificazioni del sistema muscolare ma ritorna verso il centro cerebrale, così ci sarebbe una *riversibilità* fra le commozioni e gli stati muscolari corrispondenti; talchè il Lechalas crede che le eccitazioni dei nervi acustici si riflettano in commozioni.

La teoria dello Spencer e questa del Lechalas dànno ragione dell'espressione musicale. I primi uomini che, facendo vibrare le corde e soffiando nelle canne, ne trassero suoni simili a quelli dei rumori naturali e delle voci umane, crearono la musica: l'arte progredì col tempo, lentamente, sino alla perfezione presente. Senonchè oggi si presume, con la musica, descrivere le cose e sin anche narrare i fatti; coloro che sostengono questa possibilità fanno all'arte musicale, volendo innalzarla oltre ogni misura, i torti maggiori. Le stravaganze della descrizione musicale sono note: il Berlioz hà due pezzi che dovrebbero descrivere le rive dell'Elba e il gabinetto da studio di Faust. Il Duesseck scrisse in musica una pagina di storia e narrò melodicamente le sventure di Maria Antonietta: la sua composizione finisce con una strisciata sulla tastiera dall'alto al basso per significare la caduta del coltello della ghigliottina. Un altro originale, il Reveroni di Saint-Cyr, andò più lontano: sostenne che in musica, se l'immagine da rappresentare è resa perfettamente, il segno visivo deve concordare col tratto vocale, e la forma stessa dell'oggetto preso ad argomento deve trovarsi sulla carta, nella disposizione stessa delle note scritte, purchè la si cerchi con arte!... Pretese simili, aberrazioni di tal genere, spiegherebbero una reazione anche più violenta che non quella del Laprade. Non sarà possibile intanto definire razionalmente i limiti dell'espressione musicale?

Agli avversarii della musica si deve accordare

che essa non solo è incapace di far vedere le cose, ma anche di significare i sentimenti e le passioni. Quale compositore esprimerà con le sole note l'ipocrisia, l'invidia o l'avarizia? La musica non può esprimere altro che le commozioni. Quando di una commozione abbiamo detto che è ineffabile, abbiamo detto quasi tutto. L'intima qualità non può esserne espressa; noi non possiamo, con le parole, significare i profondi turbamenti, le secrete agitazioni, gl'intimi fremiti della nostra fibra sensitiva. Non le parole, ma le semplici esclamazioni o interiezioni le significano in certo modo, in modo ambiguo e inadeguato. Con i suoni musicali il compositore agisce direttamente sui precordii, affretta o rallenta i battiti del cuore, eccita i moti dell'anima. Le commozioni non sono sentimenti, ma si associano ad essi tanto intimamente che li coloriscono: la musica può pertanto, significando direttamente le prime, indirettamente significare i secondi. Il sentimento dell'amore non può essere espresso per le vie melodiche; una melodia può bensì significare l'esaltazione di un amore felice, l'ansietà e la trepidazione di un amore scontento, l'abbattimento e il dolore di un amore perduto. La concitazione significata dalla musica può esprimere la gelosia, l'odio, l'ira, la vendetta, tutte le passioni che hanno nella concitazione il loro colorito *emotivo*. Una determinazione più precisa di sentimenti e di passioni non è possibile. Se un sentimento come l'amore può manifestarsi con diverse commozioni, e se una stessa com-

mozione può essere caratteristica di parecchi sentimenti e passioni, il numero delle commozioni è molto piccolo rispetto a quello dei sentimenti e delle passioni: qui è la ragione della povertà del linguaggio musicale. Tanto meno è possibile con esso significare le idee, i pensieri, i ragionamenti, tutte le operazioni dell'intelletto; soltanto, siccome commozioni e idee si trovano insieme nel campo della nostra coscienza, così noi pensiamo anche udendo una sinfonia; tranne che i nostri pensieri non sono espressi dalla musica, ma sorgono in noi per la legge dell'associazione psichica. E siccome le associazioni, in ognuno di noi, sono determinate dall'esperienza personale, così i pensieri che pensano i diversi uditori d'una stessa musica non sono gli stessi.

Il d'Alembert diceva che, fra cento individui di carattere diverso intenti ad ascoltare una composizione musicale, nessuno prova le stesse impressioni e commozioni del vicino; mentre il significato d'una pittura o d'un poema è evidente e non dà luogo a dubbii o a confusione. Il giudizio non è interamente esatto, perchè bisogna distinguere bene l'espressione diretta dall'espressione per associazione. Le commozioni direttamente significate dalla musica sono eguali per tutti i cento uditori: l'eccitazione, la depressione, la trepidazione, lo slancio, l'abbandono saranno comunicati a tutti identicamente per la virtù del ritmo, con la forza o la flebilità dei suoni, e con nessun altro mezzo potrebbero essere significate

tanto mirabilmente; diverse saranno le idee, i pensieri, i ricordi, i propositi, tutto ciò che nella mente dei cento uditori si determina per associazione. L'espressione indiretta, per associazione, si trova anche nelle altre arti. Il significato d'un poema o d'una pittura non è tutto evidente e può dar luogo a qualche dubbio quando lo spettatore o il lettore non si attiene alla cosa direttamente rappresentata, ma rammenta e fantastica. Dinanzi alla Venere di Milo cento spettatori avranno la stessa immagine d'una figura di donna; ma un artista, un medico, uno scapestrato, una fanciulla attribuiranno a questa figura significati molto diversi; perchè in ciascuno di costoro si risveglieranno le idee, le aspirazioni, i desiderii, le inquietudini, le memorie abituali. Dinanzi a un quadro rappresentante una scena mitologica o storica tutti gli spettatori vedranno le stesse figure raggruppate allo stesso modo e colorite delle stesse tinte; ma il quadro non avrà significato per chi non ha dimestichezza con la mitologia o con la storia. Le parole hanno un valore molto preciso, tuttavia esso non è tanto preciso quanto pare. Una proposizione è un pensiero; nondimeno, accanto e intorno ai pensieri espressi con parole, altri ne sorgono che li modificano, li piegano, li torcono. Il senso d'un poema e d'un romanzo, che dovrebbe essere tanto chiaro, è suscettibile, come la critica dimostra da secoli, di diverse interpretazioni.

Il Weber, in difesa della musica, adduce un argomento ingegnoso, che potrebbe anche essere

specioso. Quest'arte, dice, è accusata di non saper significare un sentimento determinato: il dolore, per esempio; essa può, tutt'al più, produrre una certa commozione dolorosa. Ma la precisione che la musica non ottiene è forse ottenuta dalla poesia o dalla pittura? La poesia non riesce ad esprimere il dolore, ma un certo dolore; la pittura non può ritrarre l'albero, ma un certo albero. Al ragionamento del Weber si oppone che la musica, significando ed eccitando commozioni, non può raggiungere la determinatezza della poesia e della pittura, perchè le commozioni non sono oggetti definiti come quelli riprodotti da queste arti; e, chi ben guardi, l'argomento dell'autore si può addirittura capovolgere; perchè, mentre la pittura rappresenta volta per volta le infinite cose esistenti nel mondo fisico, ciascuna delle quali è diversissima dall'altra, la musica rappresenta le commozioni, ciascuna delle quali, nel suo genere, poco e male si distingue dall'altra. Gli alberi sono di svariate forme secondo la diversa specie della pianta, e in ciascuna specie ogni singolo albero ha un aspetto suo proprio; il dolore, o per dir meglio la commozione dolorosa ha poche varietà, e tutte le oppressioni, le depressioni, gli accasciamenti e gli abbattimenti, quantunque dipendano da cause molteplici, si manifestano identicamente. La poesia, la parola, può significare le loro diversità; ma la più determinata poesia dolorosa non produce in noi, sui nostri nervi, sulla nostra fibra sensitiva, l'effetto di una marcia funebre o di una messa di requiem. Viceversa,

e quasi per legge di compenso, la commozione viscerale prodotta dalle più diverse marcie funebri e messe di requiem è sempre identica, e diversi possono essere soltanto i sentimenti e le idee che esse svegliano per associazione.

Concludendo: in tutte le arti vi sono due specie d'espressione: la diretta e immediata, e l'indiretta e mediata. La musica, come la poesia, come la pittura, possiede tanto l'una quanto l'altra. Essa significa molte cose indirettamente, e diciamo anche ambiguamente e troppo confusamente. L'errore comune a molti critici consiste nel fare maggior caso delle cose significate da lei indirettamente, per associazione. È un errore simile a quello di chi giudicasse che l'ombrello è un bastone troppo grosso e pesante. L'ombrello può servire da bastone, ma è naturalmente adatto a riparare dalla pioggia. La musica esprime male i sentimenti e malissimo le idee, ma essa soltanto esprime gli stati dell'animo. Il Laprade l'ha paragonata alla pittura di paesaggio, e l'Amiel ha detto che un paesaggio è uno stato d'animo; ma l'espressione nel paesaggio è antropomorfica, non intrinseca; la musica invece, tranne quando imita le voci della natura — cosa che non fa troppo spesso — significa le commozioni direttamente: una sinfonia è come un coro di voci, come una gran voce che eccita od opprime, che piange o ride. Fuori del paesaggio, la pittura, come anche la scultura, rappresenta tutto l'uomo; ma l'uomo muto, i cui stati d'animo, le cui commozioni debbono essere da noi inter-

pretate; ora l'interpretazione non è espressione diretta. Tanto meno è espressione immediata il simbolismo dell'architettura. Quindi una gerarchia delle arti, conseguendo ciascuna di esse certe particolari espressioni, e conseguendole con mezzi proprii, ciascuno dei quali è potentissimo e inimitabile, non si può neppure stabilire considerando i mezzi dell'espressione. Resta da considerare, come fa il Laprade, la qualità delle cose espresse.

III.

L'architettura è per lui la più nobile di tutte le arti, perchè nel tempio, che ne è l'opera principale, essa dà simbolicamente « un'idea del celeste abitacolo, dell'universo considerato come simbolo del mondo invisibile, di Dio stesso ». Viene dopo la scultura, perchè quest'arte attende a riprodurre la figura dell'uomo, che è il re del creato, l'essere fatto a immagine e simiglianza di Dio; la pittura viene dopo la scultura, perchè, riattaccandosi alla statuaria quanto al disegno, contiene tuttavia un elemento puramente sensuale, che è il colore. Il suono parla soltanto al senso, non dice nulla alla ragione; la musica esercita la sua azione nel campo della sensibilità organica, sul sistema nervoso: quest'azione ha un carattere di necessità, di fatalità; l'uditore deve sopportarla senza poterla discutere; quindi l'arte che produce simili effetti è arte inferiore.

Per stabilire con questi criterii una gerarchia delle arti, bisogna prima stabilire una gerarchia delle facoltà umane, e dire che l'intelligenza importa più della sensibilità. Così ha fatto Max Nordau quando, senza distinguere l'una arte dall'altra, ha relegato all'ultimo posto i genii artistici, attribuendo i massimi onori agli attivi e intellettivi. Ma la scienza psicologica, distinguendo le diverse facoltà, non solamente non perde tempo a discutere qual è più nobile e quale meno; ma ne studia le affinità, le attenenze, le relazioni e la fondamentale unità. Nella musica, del resto, non manca una parte puramente razionale, rappresentata dalle leggi degli accordi e dei ritmi, nè il Laprade lo ignora; ma egli afferma che anche questo elemento razionale, nella musica, si contraddistingue per la sua fatalità, giacchè l'intelligenza non è libera di discuterlo, nè capace di intenderlo. Ora, prima di tutto, non è conforme al vero che l'intelligenza non sia assolutamente capace di intervenire a questo riguardo: poichè il problema dell'armonia, che ha affaticato durante lunghissimi secoli le menti, è stato finalmente risolto proprio dall'intelligenza, e come dice il Mach in una delle sue eleganti *Letture scientifiche*, alla domanda formulata da Pitagora ha risposto, dopo due mila anni, Helmotz; in secondo luogo, se c'è nella parte matematica della musica qualche cosa di fatale che l'intelligenza deve accettare senz'altro, questa medesima fatalità è nelle matematiche pure, e in filosofia, e in tutti i rami della conoscenza umana. Recipro-

camente: l'elemento estetico non manca neanche nelle matematiche; tanto è vero che il visconte d'Adhémar vuole, come vedemmo, annoverare fra le arti l'algebra e la geometria.

Se dunque la stessa scienza, la più scientifica delle scienze, non crede di perder nulla paragonandosi a un'arte, ottenendo un effetto estetico oltre che raggiungendo uno scopo razionale, che valore avrà contro la musica l'addurre che quest'arte ha un effetto estetico soltanto? Non si potranno rovesciare i termini dell'argomentazione, e affermare che questa è arte più pura, l'arte più arte, l'arte per eccellenza? Il Laprade la giudica inferiore perchè, sola fra tutte, esercita qualche influenza sugli animali, sui pazzi e sugli idioti. Ora questo sarà, se egli così vuole, un segno d'inferiorità; ma, siccome ogni medaglia ha il suo rovescio, il segno d'inferiorità si può considerare anche come prova di superiorità, come misura della maggiore estensione degli effetti musicali.

Ancora: perchè il carattere delle opere musicali varia da un paese ad un altro, il Laprade nega che la musica abbia un'influenza universale. Ora, allo stesso modo e per la stessa ragione che non c'è una lingua universale, ma altrettanti linguaggi quante sono le circostanze di razza, di clima, e via dicendo, così vi sono idee melodiche diverse secondo che diversi sono il clima, la struttura degli organi, l'educazione. Un Turco, racconta il Laprade, richiesto del suo parere intorno ad una sinfonia che l'orchestra aveva allora allora finito

di eseguire, rispose: « È bella, ma era meglio *prima* ». Il *prima* del Turco significava il frastuono degli strumenti che i sonatori accordavano. Ciò non prova altro se non che il gusto e l'educazione del Turco non sono i nostri. I Turchi vestono anche a un modo diverso dal nostro; e i selvaggi dell'interno dell'Africa non si vestono affatto. Un Italiano che senta parlar tedesco non ha l'orecchio piacevolmente solleticato. Anche in musica i conoscitori distinguono lo stile delle singole nazioni. E se l'ideale melodico, oltre che mutare di luogo in luogo, muta in uno stesso luogo col passar del tempo, questo fatto non è altro che una conferma della legge universale dell'evoluzione. Cambia l'ideale musicale come cambia ogni ideale estetico, si modifica la tecnica musicale come quella di ogni altra arte.

Una gerarchia delle arti non si può dunque fondare su questi criterii. Il nemico della musica potrà dire che essa è inutile; ma dobbiamo noi cercare l'utilità nell'arte? Se i varii ritrovati dello spirito umano dovessero classificarsi secondo la loro utilità, come la scienza sarebbe superiore all'arte, così l'architettura sarebbe la prima delle arti; perchè gli uomini possono fare a meno di quadri e statue, di drammi e melodrammi, non già di edifizii destinati agli usi privati e pubblici; senonchè un edifizio non è un'opera d'arte per la semplice ragione che è destinato a un certo scopo. Muri nei quali siano praticate un certo numero di aperture e sui quali sia imposto un tetto possono servire al ricovero

degli individui e alla celebrazione delle cerimonie collettive: l'arte comincia quando si aggiunge *qualche altra cosa*, quando l'opera ha certe qualità, certi ornamenti del tutto inutili allo scopo, alla pratica destinazione. Se c'è o non c'è simmetria ed euritmia nel disegno d'una casa, che importa? L'importante, riguardo alla sua utilità, è che non vi piova dentro: una chiesa servirà egualmente bene alla celebrazione del culto tanto se è provvista quanto se è sprovvista di colonne, di capitelli, di guglie. Ora se l'arte è qualche cosa oltre l'utile; se è, in un certo senso, l'inutile — il quale, in un altro senso e per altre ragioni, può essere utilissimo — non è possibile ordinare le arti secondo l'utilità dei loro prodotti; o, se mai, la più inutile sarà la prima. E la musica potrebbe, per questa ragione, tenere veramente il primo posto, se essa fosse inutile del tutto. Invece, come l'arte architettonica si sviluppò dalle rozze costruzioni delle palafitte e dei recinti e delle capanne dove i primi uomini si difesero dalle intemperie, così l'arte musicale si sviluppò dai canti rauchi e dai rumori scomposti con i quali gli stessi primi uomini credettero necessario accompagnare e contrassegnare e provocare alcune manifestazioni della vita, come la poesia si sviluppò dal linguaggio col quale essi appagarono il bisogno di significare le idee.

Nell'architettura e nella scultura, soggiunge finalmente il Laprade, c'è un'idea morale; mentre nella musica non c'è. Ma, prima di tutto, l'idea morale, come avverte lo stesso autore, si potrà

trovare soltanto in certe opere architettoniche, nel tempio e nella statua, e non già in tutte; secondariamente questa distinzione fra opere architettoniche o scultorie più o meno morali, si può e si deve fare tra le opere musicali; perchè le commozioni che queste eccitano non sono tutte della stessa qualità; e se una marcia militare ci fa muover le gambe in cadenza, una musica sacra ci comunica un turbamento misterioso e ci dà quasi un'idea della potenza divina. Se noi paragoniamo un tempio greco o una cattedrale gotica all'ultimo *cancan* dell'ultima operetta, dovremo dire che la musica è arte inferiore; ma se paragoniamo la messa di Papa Marcello a certi chioschi eretti in certi luoghi appartati, diremo che è arte inferiore l'architettura.

Il Laprade, mentre loda la cooperazione delle varie arti nell'antichità, quando il tempio era ornato di statue, di quadri, di decorazioni, ed echeggiava dei canti e dei suoni degli strumenti sacri, e le sacre danzatrici vi intrecciavano i loro balli, giudica pervertimento intollerabile il teatro moderno, dove la decorazione, la danza, la poesia e la musica si dànno la mano. Ora il concetto della cooperazione delle arti si può accettare o combattere, ma non accettare in un caso e combattere nell' altro. Il Wagner, come abbiamo già visto, ha preso le mosse da quello stesso concetto antico che il Laprade loda tanto. Se l'effetto totale dell'opera d'arte è tanto più intenso quante più arti concorrono a produrlo, questa moltiplicazione d'in-

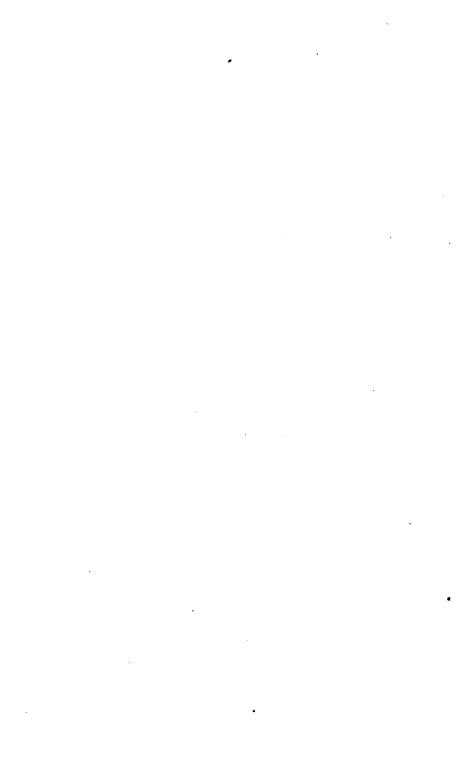
tensità si ottiene oggi nel teatro come una volta nel tempio. La proporzione, e quasi direi la dose delle varie arti è mutata: l'architettura era preponderante nel complesso artistico creato anticamente, la musica aveva minor parte, la scultura maggiore; oggi l'architettura nel teatro non ha l'importanza che aveva nel tempio, la scultura è quasi scomparsa, la musica ha parte eminente. Qui troviamo una naturale conseguenza delle mutate condizioni della vita morale e delle circostanze materiali; ma non regresso nè progresso. E se la fusione delle arti ebbe per iscopo, una volta, di parlare agli uomini di Dio, anche ora il Wagner significa con la musica, con la poesia e con tutto il quadro teatrale, il suo misticismo. E se egli non lo significa sempre come in *Parsifal*, e se gli altri musicisti seguono ordinatamente le ispirazioni profane, e se il teatro non è, insomma, il tempio, noi potremo anche giudicare che la sostituzione dal primo al secondo sia un danno rispetto alla religione e ai costumi; ma non già rispetto all'arte. E dell'arte, appunto, era quistione.

Che resta dunque del concetto della gerarchia delle arti? Niente, o ben poco. Ciascuna di esse ha un suo valore e una sua dignità impareggiabili. Tuttavia una distinzione si può e si deve fare rispetto ad un'arte sola: l'arte letteraria, produca essa poemi, romanzi o drammi. Sully Prudhomme non la comprende nelle arti belle perchè si serve di segni convenzionali, delle parole; mentre le altre creano gruppi di sensazioni direttamente rappresentative, senza convenzione.

Ma appunto per questa convenzionalità dei segni essa ha un campo molto più vasto che non le altre. Con le parole noi possiamo bene o male descrivere i prodotti delle altre arti; con la musica, con la pittura, con la scultura, con l'architettura non possiamo dire le cose che diciamo con le parole. Nell'arte letteraria la sensibilità si unisce più intimamente con l'intelligenza, e da questa unione nascono prodotti che più direttamente significano la potenza dell'anima umana. Ma, ad eccezione di lei, le rimanenti arti stanno tutte ad uno stesso grado.

Noi non abbiamo parlato sinora della coreografia e della recitazione che Sully Prudhomme ed altri critici comprendono fra le arti belle. È ora il momento di dire che queste ultime hanno veramente un posto inferiore; non tanto perchè l'opera artistica, altrove distinta e separata dall'artista che la crea, è in esse confusa con la persona di lui; quanto perchè il loro valore espressivo è subordinato e veramente complementare. Il Laprade chiama arte complementare la pittura, perchè riveste le forme disegnate; ma, in natura, forme e colori, ripetiamolo ancora una volta, fanno un tutto inseparabile; e se, in arte, il pittore può disegnare soltanto e astenersi dal colorire, quando colorisce, colorisce i suoi proprii disegni, non gli altrui; e il colore, nel suo quadro, non è una cosa accessoria e trascurabile; al contrario, dispiace che manchi. La musica non si può considerare complementare della poesia per una ragione tutta contraria, perchè

è da essa indipendente, assolutamente distinta: può accompagnarla, ma può non accompagnarla, senza che nessuna delle due soffra dell'isolamento: la poesia sta da sè, e la musica strumentale, sinfonica, non serve di complemento a niente. Se di arti complementari si deve parlare, queste sono il ballo e la recitazione; perchè l'artista drammatico non esisterebbe senza il drammaturgo, e perchè le ballerine non esisterebbero senza i coreografi, nè i coreografi senza i compositori di musica. Queste arti, nelle quali si può bensì raggiungere l'eccellenza, ma col sussidio indispensabile di altre, traducendo espressioni create da altri, sono propriamente da considerare come secondarie e subordinate. Si noti ancora che, mentre l'artista drammatico rappresenta tutte le passioni umane descritte dall'autore, l'espressione conseguita dalle danzatrici è meno intensa e meno estesa. I movimenti nel ballo esprimono, più che le passioni o le commozioni, certe qualità gradevoli, la facilità, la grazia, l'eleganza; quelle stesse qualità espresse dal semplice disegno ornamentale e dalla pittura decorativa.

IL DESTINO DELL'ARTE

Non bisogna fare assegnamento sulla storia delle arti per dimostrare, considerando le opere del tempo nostro, l'indefinita perfettibilità del genio umano ». Sono queste le parole con le quali Victor de Laprade, l'avversario della musica e della pittura, significa la sua ammirazione per l'arte antica e il suo disprezzo per la presente. Altri pensatori hanno affermato, senza dolersene come lui, anzi compiacendosene, che se il genio umano è in continuo progresso rispetto alla scienza, dà indietro, quasi per uno scotto inevitabile, riguardo all'arte. La scienza, dicono, è fatale all'arte; il regno della poesia è finito quando è cominciato quello della critica e dell'analisi. Un poeta, Francesco Coppée, ha detto che i poeti « sono poco meno che banditi dalla società moderna ». La società futura ricorderà veramente la poesia e l'arte come il paleontologo ricorda i fossili delle antiche età?

I.

Il critico di cui abbiamo particolarmente esaminato le teorie estetiche, Sully Prudhomme, fa alcuni ragionamenti che potrebbero dare ragione ai pessimisti. Egli trova una causa di decadenza per l'arte nel progresso scientifico e industriale. Quanto più i processi meccanici, grazie alle scoperte della scienza, si perfezionano, tanto meno la forma delle opere umane, delle macchine, degli utensili, di tutte le cose che adoperiamo e che ci stanno intorno, diviene rappresentativa. Il mulino a vento, il vascello a vela, le vecchie armi rappresentavano la forza che mettevano in opera; nei congegni moderni essa è cresciuta, ma più cresce più si nasconde. « L'azione della forza della natura, più sapientemente trasformata mediante ingegnose combinazioni, ha perduto ogni carattere rappresentativo quando arriva al punto dove si esercita: essa vi giunge irriconoscibile. Le armi da fuoco, molto più efficaci che non fossero quelle dei nostri antenati, non hanno già un aspetto più terribile; e il progresso, in questo genere d'industria, sarà tanto più notevole quanto maggiore sarà la portata di congegni meno pesanti e più mobili, cioè meno rappresentativi della loro solidità, e per conseguenza della loro potenza ». Per questa medesima ragione « i vecchi mestieri sono più attraenti per il poeta che non i nuovi: esercitati dalla mano stessa dell'operaio,

essi partecipano, per così dire, della sua condizione; la natura, meno destramente asservita, vi è più libera e più palese ».

Queste osservazioni sono giuste; ma diremo noi perciò che i perfezionamenti della civiltà abbiano distrutto ogni espressione? Essi hanno distrutto l'espressione più appariscente, la quale potrebbe anche essere la più grossolana; e se, come dice lo stesso autore, i congegni umani « simboleggiano il pensiero umano molto più che non la forza dalla quale sono mossi », questi ritrovati dell'industria, questi adattamenti della scienza moderna simboleggiano il genio dell'uomo molto meglio che non facessero le cose antiche e primitive. Il vecchio vascello ci sembra più bello del presente piroscafo; ma questo giudizio dipende dal paragone: quando non c'erano piroscafi, si può credere che la gente non restasse estasiata alla vista dei vascelli. Con molta probabilità, quando un battello mosso da una forza ancora più potente del vapore, provvisto di macchine ancora più delicate delle presenti, avrà sostituito il piroscafo, i moderni piroscafi sembreranno belli ai nostri posteri. Un gran poeta lo ha detto: « Sol nel passato è il bello.... ». Tutto ciò che è apparenza e contorno va a poco a poco veramente perdendosi nei prodotti della nostra civiltà, e gli artisti se ne rammaricano perchè vedono scarseggiare i motivi nella realtà circostante; ma ciò accade perchè abbiamo ancora gli occhi pieni di altre cose, perchè non ci siamo ancora avvezzi a considerare, ad apprezzare il nuovo genere di

bellezza delle cose nuove. « La disproporzione tra la loro utilità e la loro potenza rappresentativa », dice Sully Prudhomme, « rende molto difficile l'adattamento delle arti ai prodotti industriali ». Difficile, non impossibile. Ed egli stesso ne conviene quando ragiona intorno agli effetti dei progressi industriali nell' architettura. Noi siamo abituati a certi rapporti determinati fra il volume e la resistenza dei materiali da costruzione: per lunghissimo tempo le basi sono state più massicce dei coronamenti; oggi, con l'impiego del ferro, gli effetti sono capovolti, e sottili colonnette sopportano grandi masse. Quella che resta qui offesa è la nostra « regola empirica », il nostro « pregiudizio secolare », la nostra « estetica tradizionale ». Col tempo ci assuefaremo ai nuovi effetti; e già essi non ci sconcertano più come prima.

L'architettura non è dunque destinata a morire, al contrario: un grande avvenire le si schiude dinanzi; e i nostri giudizii saranno equi quando non saranno fondati sul paragone fra le costruzioni antiche e le moderne. Il paragone è odioso ed ingiusto. L'arte non è una cosa morta, vive della nostra vita, è il documento della nostra storia. Ogni sua forma corrisponde a un determinato periodo di civiltà. In Grecia, per esempio, con una educazione tutta fisica, con il culto della bellezza plastica, la statuaria perviene ad una magnificenza di sviluppo non più raggiunta. Si dirà perciò col Renan che il tempo della scultura è finito « quando s'è cessato di andar

mezzo nudi? ». No, risponde il Guyau, filosofo fiducioso nell'avvenire dell'arte. Se è vero che le proporzioni del corpo umano e l'armonia delle sue linee si sono alterate nell'invadente sviluppo del sistema nervoso, se i muscoli si sono inflacciditi a benefizio del cervello, il viso ha acquistato una nuova e varia mobilità di espressione. La purezza dei contorni, la fermezza delle membra, l'imperturbata serenità della posa di una antica statua sono certo qualità altamente apprezzabili; ma un moderno vi cercherebbe invano l'espressione e il movimento. Un paio di gambe ben modellate, che l'esercizio della corsa ha meglio sviluppate, sono ammirabili; ma una fronte dietro la quale martelli il pensiero ha pure la propria bellezza, una bellezza che noi gustiamo di più. In una parola, se gli antichi hanno conosciuta la *statica* dell'arte, resta ai moderni, con l'espressione e il movimento, ciò che si potrebbe chiamare la *dinamica* dell'arte.

Si accuserà il progresso scientifico di aver debellato la pittura? Ma gli astronomi hanno un bel misurare la distanza che ci separa dal sole: questo ci dispensa egualmente i suoi splendori; e la fisica potrà a tutt'agio spiegare la formazione dell'arco baleno: non riuscirà mai a spezzarne la curva grandiosa e variopinta. Il sentimento del colore, non che affievolirsi, si è complicato. Gli effetti di luce, le sfumature e le combinazioni di colori si sono venuti moltiplicando straordinariamente, e mentre i Greci non avevano nomi che per un piccolissimo numero di tinte,

nella sola manifattura dei Gobelins se ne sono prodotte quattordici mila varietà. Che nuova ricchezza per la tavolozza del pittore!

La musica? Ma l'avvenimento della musica è contemporaneo a quello della scienza; quest'arte, non che decadere con la presente civiltà, è oggi al culmine della potenza; è, per antonomasia, l'arte del nostro tempo. Se pure in tutte le altre vi fosse vera e propria decadenza, e non già trasformazione, essa ci resterebbe, e per essa potremmo dire che l'arte non è morta. Predire, dall'altro canto, che la musica, compiuta la sua evoluzione, presto si esaurirà, è un'asserzione improbabile. Per ora, invece, tutto dimostra che, come ogni altra idea artistica, anche l'idea melodica risponde a un determinato stato intellettuale e morale, e muta col mutare di esso. A quel modo che la scultura non è finita con Fidia o con Michelangelo, che la pittura non è morta con Zeusi o con Raffaello, il regno dei suoni non è cessato col Rossini o col Wagner.

II.

Ma veniamo alla poesia.

La poesia è per questo la prima delle arti: perchè le facoltà poetiche non sono soltanto necessarie al compositore di versi, ma a tutti gli artisti. L'arte, per la sensibilità squisita che richiede, e per la scelta che esercita, è sinonimo

di poesia. Ma lo spirito scientifico non spegnerà lo spirito poetico? L'immaginazione, l'istinto creatore, il sentimento, tutte le facoltà essenziali del poeta, non resteranno soffocate in questo moltiplicarsi dell'investigazione positiva?

Alcuni credono che l'ombra, il mistero, la stessa superstizione siano necessarie perchè l'immaginazione poetica spicchi il volo. Un paesaggio confusamente intravisto al candore dei raggi lunari è poetico, dicono; una via diritta, lunga, crudamente rischiarata dal sole, no. La scienza, scrutando il segreto delle cose, mostrandole nei loro aspetti più freddi, più duri, strappa tutti i veli, distrugge ogni incanto, tarpa le ali della fantasia.

Scienza e poesia si possono confondere, ma si debbono distinguere. Esse sono, al dire dell'Arnold, due interpretazioni del mondo; ma le interpretazioni della scienza non daranno mai quel senso intimo delle cose che la poesia disvela. La spettroscopia, a cagion d'esempio, dimostrando che le stelle non sono altro se non ammassi di metalli in fusione, non impedirà mai che l'anima del poeta, dinanzi allo spettacolo del firmamento, si commova e provi un senso d'inquietudine e tenti di slanciarsi verso gl'inaccessibili azzurri; non impedirà che un amante trovi una superstiziosa corrispondenza tra il proprio e il destino d'un astro. E quando pure la scienza precludesse una via all'immaginazione, glie ne schiuderebbe, nello stesso tempo, mille altre. Vi sono forse scoperte che non trovino dinanzi a

sè altri, più grandi misteri? Se da una parte Galileo, col suo cannocchiale, rivelò le macchie che corrompono il vivo specchio del sole, ripudiando dall'altra il sistema tolemaico per il copernicano assegnò al grande astro un più nobile posto e una coorte di seguaci. Uno scienziato poeta, Lorenzo Mascheroni, giudicava che questa fosse come una riparazione:

..... e fatta accusa al sole
Di corruttibil tempra, il locò poi,
Alto compenso, sopra immobil trono.

Che cosa direbbe l'ammiratore di Lesbia Cidonia se sapesse che l'immobil trono è fatto mobile, e che il sole nostro, animato da un moto vertiginoso, si dirige verso una stella più grande, traendo con sè lo stuolo di mondi che gli gravitano intorno? Qual nuova, più poetica imagine gli ispirerebbe questa corsa per le plaghe sconfinate del cielo, verso una mèta oscura e profonda?

Lo stupore, fonte di commozione poetica, va quindi crescendo. Del resto, v' ha un mistero che la scienza non potrà mai distruggere: il mistero metafisico. Arrivato al problema ultimo dell'essenza della realtà, delle origini e delle cause finali, lo scienziato depone i suoi strumenti d'indagine e si lascia cullare « al vento dell'ignoto, nelle sublimità dell'ignoranza », secondo l'espressione di Claudio Bernard. Non basterà questo

mistero per conferire all'arte, oltre quello del bello, il sentimento del sublime?

Ma l'immaginazione, da sola, non è nulla; bisogna che il poeta sia animato dal genio, cioè dallo spirito creatore. Ora questo istinto non andrà perduto quando l'umanità, sotto l'impero della scienza, sarà divenuta più riflessiva? E il sentimento, che eccita e feconda immaginazione e istinto creatore, non sarà spento dall'analisi?

I sentimenti dell'uomo allo stato primitivo, di natura, sono spontanei, irriflessi ed hanno obbietti limitati; poi, secondo che egli progredisce, diventano riflessi, coscienti, ed hanno mire più generali, più astratte. Così, per esempio, i sentimenti di patria e di pietà si sono nel corso dei tempi modificati; la patria fa per noi parte dell'umanità; la pietà e che fra i poeti greci era rivolta ad una persona determinata, ora ci fa palpitare per tutta una classe, per tutto un popolo. Quante trasformazioni nel sentimento dell'amore! È dapprima, nel mondo pagano, tutto sensuale; si fa mistico nel medio evo; si complica stranamente, si approfondisce, si arricchisce ai nostri giorni. Il progresso moderno non soffoca quindi i sentimenti, li rende allo stesso tempo più comprensivi e più profondi. C'è, in breve, compenetrazione fra la sensibilità e l'intelligenza; un uomo colto non gode se la mente non riceve la sua parte di soddisfazione. A che si riduce dunque il vaticinato decadimento delle facoltà poetiche? A un nuovo adattamento, che non è ancora compiuto. Noi

soffriamo appunto perchè siamo ancora nel periodo transitorio.

« La scienza non avrebbe che un solo pericolo per il poeta, quello di assorbirlo interamente ». Questo è, in fatti, il solo, il grande pericolo. Giovanni Psychari, additandolo, non sembra però temerlo troppo, poichè chiede non solo che la poesia diventi puramente scientifica, non solo che tutti i nostri sentimenti riflettano le nostre inquietudini scientifiche, non solo che il vocabolario poetico si rifonda interamente; ma che il poeta, entrando nel cuore stesso della scienza, presenti i suoi risultati in tutta la loro esattezza, astenendosi da ogni comento personale; e che, armato degli strumenti di essa, si faccia freddo indagatore; in poche parole: che, ripudiando le vani finzioni, lavori a diffonder la scienza ed anche a crearla.

Qui si manifesta la vera antinomia fra l'attività scientifica o filosofica, e la poetica. L'elemento personale, nella scienza, è nullo; gli astronomi hanno cura di sbarazzare le loro osservazioni di ciò ch'essi chiamano *equazione personale*, cioè la differenza di apprezzamento dipendente dalle attitudini di percezione delle quali ogni individuo è fornito. L'arte, invece, non vive che di questa equazione personale. Sopprimetela, sopprimerete l'arte stessa. Non vi sono due dimostrazioni del binomio di Newton; vi sono tante interpretazioni d'un bel tipo quante sono le immaginazioni che lo raffigurano. In questo senso Sully Prudhomme ha ragione di dire che la scienza

comincia dove la poesia finisce; « finisce quando la forma, considerata indipendentemente dalla sua virtù simpatica, e spoglia per conseguenza di ogni espressione obbiettiva e subbiettiva, reale o immaginaria, non costituisce più se non un sistema di rapporti al servizio dell' intelletto ». E i suoi tentativi di poesia scientifica e filosofica ne sono una riprova.

I processi della scienza o della filosofia: esperimento, analisi, ragionamento, non possono diventar poetici; i loro risultati sì. Perchè le verità scientifiche si mutino in materia d'arte, occorre che siano tanto diffuse, talmente familiari al poeta ed ai suoi lettori, da assumere l' intensità, l'efficacia del sentimento; bisogna che dalle aride regioni del pensiero astratto scendano nei lussureggianti campi dell' immaginazione. Nulla è più alieno dal movimento poetico quanto la pesantezza della compilazione e la freddezza dell'esposizione sistematica.

III.

Questi problemi sono siffattamente collegati fra loro, che non si può proporne uno, senza che gli altri si presentino subito alla mente e domandino d'esser risolti. Poichè, dunque, la poesia ha assicurata lunga vita come sentimento, vivrà essa altrettanto come forma? Dovrà essa ancora servirsi di quel vecchio arnese che si

chiama il verso, fra rigide, immutabili norme? Il linguaggio più vario, più pieghevole della prosa non potrà tradurre più esattamente, più obbiettivamente le ispirazioni che l'arte deriverà dalla scienza? Che bisogno c'è di costringersi in una forma di convenzione?

Il Guyau comincia dal negare l'artificialità del verso. Attenendosi ai dati della fisiologia e della psicologia, egli accerta che sotto l'influenza di sentimenti molto vivi, i nostri gesti, i nostri movimenti divengono ritmici. Ogni eccitazione, secondo la legge della diffusione nervosa, tende a propagarsi dal cervello in tutte le direzioni; secondo la legge del ritmo, quest'agitazione burrascosa si muta in ondulazione regolare. Più che nei gesti, il fenomeno è manifesto nella voce; essa, sotto l'influenza d'una eccitazione, diventa ritmica; un oratore, animandosi, mette nelle sue parole una cadenza, qualche cosa di musicale; il linguaggio della passione ha una misura, un movimento, come di strofe liriche grossolanamente abbozzate. Il verso, dunque, considerato nella sua ragion prima, che è la misura, non è qualche cosa di fittizio, ma un prodotto naturale, determinato dalle leggi fisio-psicologiche. Non basta: oltre che esprimere la commozione, esso, per virtù dell'altra legge del contagio simpatico, la propaga. Non basta ancora: esso permette, nella sua misurata brevità, una condensazione del pensiero, mentre riesce nello stesso tempo il mezzo più acconcio per concentrare, senza alcuna perdita di forza viva, l'intelligenza dell'ascoltatore; infatti

la regolarità del suo suono, l'immancabile eguaglianza della sua durata risparmiano lo sforzo intellettuale, ne fanno uno strumento di maggior portata.

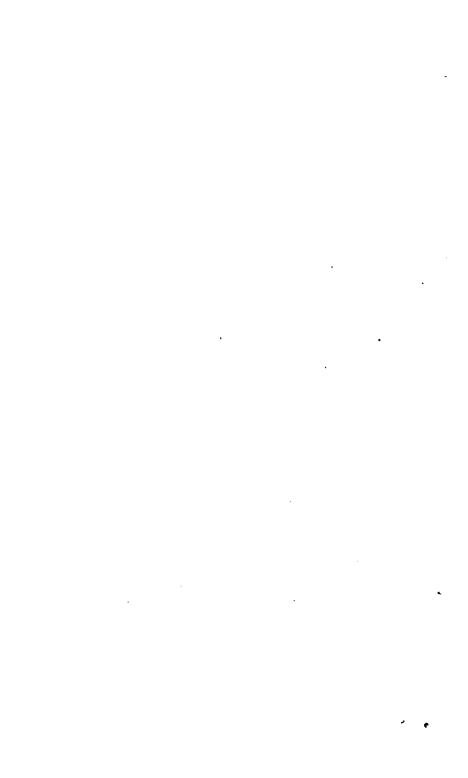
Ma esso ha un altro elemento, contro del quale si rivolgono gli assalti dei suoi denigratori: la rima. Concedono bene costoro che il ritmo sia l'espressione naturale della commozione; ma la rima, dicono, è veramente artificiale. Questa distinzione è un poco arbitraria. Rima e ritmo voglion dire, etimologicamente, la stessa cosa: *rhythmus*. La rima è come il ritmo della strofe. Una successione di versi non rimati ha certo un'armonia propria, ma ambigua e inafferrabile; la rima vi mette un ordine, e mentre preserva l' individualità dei singoli versi, li avvicina, li rende aderenti, dà corpo e compostezza al tutto. Se poi a questa considerazione si unisce l'altra del piacere prodotto dalla ripetizione d'uno stesso accordo armonico, l'uso della rima resta pienamente giustificato. I veri poeti si serbano ad essa fedeli; Vittor Hugo la chiama *schiava regina;* il Carducci, un « ribelle », la proclama *bella imperatrice, regina del metro latino:*

> Cura e onor de' padri miei,
> tu mi sei
> come lor sacra e diletta:
> Ave, o rima! e dammi un fiore
> per l'amore,
> e per l'odio una saetta.

Ma dal fatto che la misura e la rima sono i naturali interpreti della commozione, segue forse la necessità che il poeta pensi soltanto e principalmente alla forma, trascurando il pensiero che essa riveste? Ha ragione la scuola dei parnassiani, ultima derivazione del romanticismo, quando sostiene che la bella poesia consiste nella rima ricca, nelle sillabe sonore, nelle accese metafore, e che non importa quel che si dice purchè sia detto armonicamente?

L'armonia, senza dubbio, è un requisito essenziale, non che al poeta, al prosatore. Il Flaubert era un avido ricercatore di effetti armonici; nella proprietà delle parole, nella precisione delle loro combinazioni egli trovava una specie di forza divina. Se leggendo una frase ad alta voce, diceva, essa opprime il petto e disturba i battiti del cuore, vuol dire che è mal fatta, che bisogna ancora correggere, ritoccare. Prima di lui, il Giusti aveva visto « quanto giovi all'armonia l'aggiungere o il togliere una lettera o il sostituirne una ad un'altra ». I giudici competenti di ogni scrittura, secondo lui, sono l'occhio e l'orecchio, e « quando non si ascoltano insieme si corre rischio che l'uno corrompa le ragioni dell'altro; però è sempre bene leggere ad alta voce le cose scritte.... ». Conseguire una forma armoniosa, perfetta, è dunque per il poeta un obbligo imprescindibile; ma se egli vuole destare nel proprio lettore una viva commozione, bisogna che egli stesso senta e palpiti e frema; un meccanico e freddo esercizio di prosodia, una sem-

plice successione di rime risonanti, solleticherebbero l'orecchio, nulla direbbero allo spirito. Forma e pensiero debbono essere inseparabili. Lo stampo maestrevolmente plasmato ma vuoto, il bronzo forte ma informe, non valgono; la statua sfida i secoli, in un consenso di ammirazione.

BIBLIOGRAFIA

SULLY-PRUDHOMME: *L'expression dans les Beaux-Arts.* Paris, Lemerre.

CONSTANT MARTHA: *La Délicatesse dans l'art.* Paris, Hachette.

ROBERT D'ADHÉMAR: *Art et science.* Revue des deux mondes, 15 janvier 1900.

LUIGI LA ROSA: *L'inversione delle arti.* Roma, casa editrice italiana.

GUIDO CREMONESE: *La solidarietà nell'arte.* Trani, Vecchi.

M. DAUBRESSE: *L'audition colorée.* Revue philosophique, mars 1900.

EDOUARD ROD: *Wagner et l'esthétique allemande (Études sur le XIX siècle).* Paris, Perrin.

VICTOR DE LAPRADE: *Essai de critique idéaliste.* Paris, Didier.

VICTOR DE LAPRADE: *Contre la musique.* Paris, Didier.

GIOVANNI GALLERANI: *Fisiologia del genio.* Camerino, Savini.

MAX NORDAU: *Psyco-physiologie du génie et du talent.* Paris, Alcan.

E. Mach: *Letture scientifiche popolari.* Torino, Bocca.

Henri Bergson: *Le rire.* Paris, Alcan.

M. Guyau: *Les problèmes de l'esthétique contemporaine.* Paris, Alcan.

Jean Psichari: *La science et les destinées nouvelles de la Poésie.* Nouvelle Revue, 15 février 1884.

INDICE DEI NOMI PROPRII

INDICE DEI CAPITOLI